論雅俗共賞

朱自清著

序

本書共收關於文藝的論文十四篇，除三篇外都是去年下半年作的。其中「美國的朗誦詩」和「常識的詩」作於三十四年。前者介紹達文鮑特的「我的國家」一篇長詩，那時我在昆明，還見不到原書，只根據幾種刊物拼湊起來，翻譯點兒，發揮點兒。後來楊周翰先生譯出全書，由美國新聞處印行。楊先生送了我一本，譯文很明白。——書名我原來譯作「我的國」，「我的國家」是用的楊先生的譯名。離開昆明的時候，我將那本書和別的許多書一齊賣掉了，現在想來怪可惜的。詩裏強調故威爾基先生的「四海一家」那個意念。看看近年來美國的所作所爲，眞的禁不住「感慨系之」！

「論逼眞與如畫」，二十三年寫過這個題目，發表在「文學」的「中國文學研究專號」裏。那篇不滿二千字的短文，是應了鄭西諦兄的約一晚上趕着寫成的，材料都根據佩文韻府，來不及檢查原書。文中也明說了「鈔佩文韻府」。記得西諦兄還笑着向我說：「何必說『鈔佩文韻府』呢？只舉出原書的名目也可以的。」這回重讀那篇小文，仔細思考，覺得有些不同的意見；又將佩文韻府引的材料與原書核對，竟發現有一條是錯的，有一條是靠不住的。因此動手重寫，寫成了比舊作長了一倍有餘；又給加了一個副題目「關於傳統的對於自然和藝術的態度的一個考察」，希望這個囉裏囉唆的副題目能夠表示這兩個批評用語的重要

性，以及自己企圖從現代的立場上來了解傳統的努力。

所謂現代的立場，按我的了解，可以說就是「雅俗共賞」的立場，也可以說是偏重俗人或常人的立場，也可以說是近於人民的立場。書中各篇論文都在朝着這個方向說話。「論雅俗共賞」放在第一篇，並且用作書名，用意也在此。各篇論文的排列，按性質的異同，不按寫作的先後；最近的寫作是「論老實話」、「魯迅先生的雜感」一篇，是給燕京新聞作的魯迅先生逝世十一週年紀念論文，太簡單了，本來打算不收入本書的，一位朋友卻說魯迅先生好比大海，大海是不拒絕細流的，他勸我留着；我就敝帚自珍的留着了。

本書各篇都曾分別發表各刊物上。現在將各刊物的名稱記在文章的末尾，聊以表示謝意。

朱自清，三十七年二月，北平清華園。

目錄

論雅俗共賞

陶淵明有「奇文共欣賞，疑義相與析」的詩句，那是一些「素心人」當然是雅人，也就是士大夫。這兩句詩後來凝結成「賞奇析疑」一個成語，「賞奇析疑」是一種雅事，俗人的小市民和農家子弟是沒有份兒的。然而又出現了「雅俗共賞」這一個成語，「共賞」顯然是「共欣賞」的簡化，可是這是雅人和俗人或俗人跟雅人一同在欣賞，那欣賞的大概不會還是「奇文」罷。這句成語不知道起於什麼時代，從語氣看來，似乎雅人多少得理會到甚至遷就着俗人的樣子，這大概是在宋朝或者更後罷。

原來唐朝的安史之亂可以說是我們社會變遷的一條分水嶺。在這之後，門第迅速的垮了台，社會的等級不像先前那樣固定了，「士」和「民」這兩個等級的分界不像先前的嚴格和清楚了，彼此的分子在流通着，上下着。而上去的比下來的多，士人流落民間的究竟少，老百姓加入士流的卻漸漸多起來。王侯將相早就沒有種了，讀書人到了這時候也沒有種了；只要家裏能夠勉強供給一些，自己有些天分，又肯用功，就是個「讀書種子」；去參加那些公開的考試，考中了就有官做，至少也落個紳士。這種進展經過唐末跟五代的長期的變亂加了速度，到宋朝又加上印刷術的發達，學校多起來了，士人也多起來了，士人的地位加強，責任也加重了。這些士人多數是來自民間的新的分子，他們多少保留着民間的生活方式和生活

態度。他們一面學習和享受那些雅的，一個卻還不能擺脫或蛻變那些俗的。人既然很多，大家是這樣，也就不覺其寒塵；不但不覺其寒塵，還要重新估定價值，至少也得調整那舊來的標準與尺度。「雅俗共賞」似乎就是新提出的尺度或標準，這裏並非打倒舊標準，只是要求那些雅士理會到或遷就些俗士的趣味，好讓大家打成一片。當然，所謂「提出」和「要求」，都只是不自覺的看來是自然而然的趨勢。

中唐的時期，比安史之亂還早些，禪宗的和尚就開始用口語記錄大師的說教。用口語爲的是求眞與化俗，化俗就是爭取羣衆。安史亂後，和尚的口語記錄更其流行，於是乎有了「語錄」這個名稱，「語錄」就成爲一種著述體了。到了宋朝，道學家講學，更廣泛的留下了許多語錄；他們用語錄，也還是爲了求眞與化俗，還是爲了爭取羣衆。所謂求眞的「眞」，一面是如實和直接的意思。禪家認爲第一義是不可說的，語言文字都不能表達那無限的可能，所以是虛妄的。然而實際上語言文字究竟是不免要用的一種「方便」，記錄的文字自然越近實際的、直接的說話越好。在另一面這「眞」又是自然的意思，自然才親切，才讓人容易懂，也就是更能收到化俗的功效，更能獲得廣大的羣衆。道學主要的是中國的正統的思想，道學家用了語錄做工具，大大的增強了這種新的文體的地位，語錄就成爲一種傳統了。比語錄體稍稍晚些，還出現了一種宋朝叫做「筆記」的東西。這種作品記述有趣味的雜事，範圍很寬，一方面發表作者自己的意見，所謂議論，也就是批評，這些批評往往也很有趣味。作者寫這種書，只當做對客閒談，並非一本正經，雖然以文言爲主，可是很接近說話。

還也是給大家看的，看了可以當做「談助」，增加趣味。宋朝的筆記最發達，當時盛行，流傳下來的也很多。目錄家將這種筆記歸在「小說」項下，近代書店彙印這些筆記，更直題爲「筆記小說」；中國古代所謂「小說」，原是指記述雜事的趣味作品而言的。

那裏我們得特別提到唐朝的「傳奇」。「傳奇」據說可以見出作者的「史才、詩、筆、議論」，是唐朝士子在投考進士以前用來送給一些大人先生看，介紹自己，求他們給自己宣傳的。其中不外乎靈怪、豔情、劍俠三類故事，顯然是以供給「談助」，引起趣味爲主。無論照傳統的意念，或現代的意念，這些「傳奇」無疑的是小說，一方面也和筆記的寫作態度有相類之處。照陳寅恪先生的意見，這種「傳奇」大概起於民間，文士是仿作，文字裏多口語化的地方。陳先生並且說唐朝的古文運動就是從這兒開始。他指出古文運動的領導者韓愈的「毛穎傳」，正是仿「傳奇」而作。我們看韓愈的「氣盛言宜」的理論和他的參差錯落的文句，也正是多多少少在口語化。他的門下的「好難」、「好易」兩派，似乎原來也都是在試驗如何口語化。可是「好難」的一派過分強調了自己，過分想出奇制勝，不管一般人能夠了解欣賞與否，終於被人看做「詭」和「怪」而失敗，於是宋朝的歐陽修繼承了「好易」的一派的努力而奠定了古文的基礎。——以上說的種種，都是安史亂後幾百年間自然的趨勢，就是那雅俗共賞的趨勢。

宋朝不但古文走上了「雅俗共賞」的路，詩也走向這條路。胡適之先生說宋詩的好處就在「做詩如說話」，一語破的指出了這條路。自然，這條路上還有許多曲折，但是就像不好

懂的黃山谷，他也提出了「以俗爲雅」的主張，並且點化了許多俗語成爲詩句。實踐上「以俗爲雅」，並不從他開始，梅聖俞蘇東坡都是好手，而蘇東坡更勝。據記載梅和蘇都說過「以俗爲雅」這句話，可是不大靠得住；黃山谷卻在「再次楊明叔韻」一詩的「引」裏鄭重的提出「以俗爲雅，以故爲新」，說是「舉一綱而張萬目」。他將「以俗爲雅」放在第一，因爲這實在可以說是宋詩的一般作風，也正是「雅俗共賞」的路。但是加上「以故爲新」，路就曲折起來，那是雅人自賞，黃山谷所以終於不好懂了。不過黃山谷雖然不好懂，宋詩卻終於回到了「做詩如說話」的路，這「如說話」，的確是條大路。

雅化的詩還不得不回向俗化，剛剛來自民間的詞，在當時不用說自然是「雅俗共賞」的。別瞧黃山谷的有些詩不好懂，他的一些小詞可夠俗的。柳耆卿更是個通俗的詞人。詞後來雖然漸漸雅化或文人化，可是始終不能雅到詩的地位，它怎麼着也只是「詩餘」。詞變爲曲，不是在文人手裏變，是在民間變的；曲又變得比詞俗，雖然也經過雅化或文人化，可是還雅不到詞的地位，它只是「詞餘」。一方面從晚唐和尚的俗講演變出來的宋朝的「說話」就是說書，乃至後來的平話以及章回小說，還有宋朝的雜劇和諸宮調等等轉變成功的元朝的雜劇和戲文，乃至後來的傳奇，以及皮簧戲，更多半是些「不登大雅」的「俗文學」。這些除元雜劇和後來的傳奇也算是「詞餘」以外，在過去的文學傳統裏簡直沒有地位；也就是說這些小說和戲劇在過去的文學傳統裏多半沒有地位，有些有點地位，也不是正經地位。可是雖然俗，大體上卻「俗不傷雅」，雖然沒有什麼地位，卻總是「雅俗共賞」的玩藝兒。

「雅俗共賞」是以雅爲主的，從宋人的「以俗爲雅」以及常語的「俗不傷雅」，更可見出這種賓主之分。起初成羣俗士蜂擁而上，固然逼得原來的雅士不得不理會到甚至遷就着他們的趣味，可是這些俗士需要擺脫的更多。他們在學習，在享受，也在蛻變，這樣漸漸適應那雅化的傳統，於是乎新舊打成一片，傳統多多少少變了質繼續下去。前面說過的文體和詩風的種種改變，就是新舊雙方調整的過程，結果遷就的漸漸不覺其爲遷就，學習的也漸漸習慣成了自然，傳統的雅稍稍變了質，但是還是文言或雅言爲主，就算跟民衆近了一些，近得也不太多。

至於詞曲，算是新起於俗間，實在以音樂爲重，文辭原是無關輕重的；「雅俗共賞」，正是那音樂的作用。後來雅士們也曾分別將那些文辭雅化，但是因爲音樂性太重，使他們不能完成那種雅化，所以詞曲終於不能達到詩的地位。而曲一直配合着音樂，雅化更難，地位也就更低，還低於詞一等。可是詞曲到了雅化的時期，那「共賞」的人卻就雅多而俗少了。眞正「雅俗共賞」的是唐、五代、北宋的詞，元朝的散曲和雜劇，還有平話和章回小說以及皮簧戲等。皮簧戲也是音樂爲主，大家直到現在都還在哼着那些粗俗的戲詞，所以雅化難以下手，雖然一二十年來這雅化也已經試着在開始。平話和章回小說，傳統裏本來沒有，雅化沒有合式的榜樣，進行就不易。三國演義雖然用了文言， 卻是俗化的文言，接近口語的文言，後來的水滸 西遊記、紅樓夢等就都用白話了。不能完全雅化的作品在雅化的傳統裏不能有地位，至少不能有正經的地位。雅化程度的深淺，決定這種地位的高低或有沒有，一方

面也決定「雅俗共賞」的範圍的小和大——雅化越深，「共賞」的人越少，越淺也就越多。所謂多少，主要的是俗人，是小市民和受教育的農家子弟。在傳統裏沒有地位或只有低地位的作品，只算是玩藝兒；然而這些才接近民衆，接近民衆卻還能教「雅俗共賞」，雅和俗究竟有共通的地方，不是不相理會的兩橛了。

　　單就玩藝兒而論，「雅俗共賞」雖然是以雅化的標準爲主，「共賞」者卻以俗人爲主。固然，這在雅方得降低一些，在俗方也得提高一些，要「俗不傷雅」才成；雅方看來太俗，以至於「俗不可耐」的，是不能「共賞」的。但是在甚麼條件之下才會讓俗人所「賞」的，雅人也能來「共賞」呢？我們想起了「有目共賞」這句話。孟子說過「不知子都之姣者，無目者也」，「有目」是反過來說，「共賞」還是陶詩「共欣賞」的意思。子都的美貌，有眼睛的都容易辨別，自然也就能「共賞」了。孟子接着說：「口之於味也，有同嗜焉；耳之於聲也，有同聽焉；目之於色也，有同美焉。」這說的是人之常情，也就是所謂人情不相遠。但是這不相遠似乎只限於一些具體的、常識的、現實的事物和趣味。譬如北平罷，故宮和頤和園，包括建築，風景，和陳列的工藝品，似乎是「雅俗共賞」的，天橋在雅人的眼中似乎就有些太俗了。說到文章，俗人所能「賞」的也只是常識的，現實的。後漢的王充出身是俗人，他多多少少代表俗人說話，反對難懂而不切實用的辭賦，卻贊美公文能手。公文這東西關係雅俗的現實利益，始終是不會完全雅化了的。再說後來的小說和戲劇，有的雅人說西廂記誨淫，水滸傳誨盜，這是「高論」。實際上這一部戲劇和這一部小說都是「雅俗共賞」的

作品。西廂記無視了傳統的禮教，水滸傳無視了傳統的忠德，然而「男女」是「人之大欲」之一，「官逼民反」，也是人之常情，梁山泊的英雄正是被壓迫的人民所想望的。俗人固然同情這些，一部分的雅人，跟俗人相距還不太遠的，也未嘗不高興這兩部書說出了他們想說而不敢說的。這可以說是一種快感，一種趣味，可並不是低級趣味；這是有關係的，也未嘗不是有節制的。「誨淫」「誨盜」只是代表統治者的利益的說話。

十九世紀二十世紀之交是個新時代，新時代給我們帶來了新文化，產生了我們的知識階級。這知識階級跟從前的讀書人不大一樣，包括了更多的從民間來的分子，他們漸漸跟統治者拆伙而走向民間。於是乎有了白話正宗的新文學，詞曲和小說戲劇都有了正經的地位。還有種種歐化的新藝術。這種文學和藝術卻並不能讓小市民來「共賞」，不用說農工大衆。於是乎有人指出這是新紳士也就是新雅人的歐化，不管一般人能夠了解欣賞與否。他們提倡「大衆語」運動。但是時機還沒有成熟，結果不顯著。抗戰以來又有「通俗化」運動，這個運動並已經在開始轉向大衆化。「通俗化」還分別雅俗，還是「雅俗共賞」的路，大衆化卻更進一步要達到那沒有雅俗之分，只有「共賞」的局面。這大概也會是所謂由量變到質變罷。（觀察）

論百讀不厭

前些日子參加了一個討論會，討論趙樹理先生的李有才板話。座中一位青年提出了一件事實：他讀了這本書覺得好，可是不想重讀一遍。大家費了一些時候討論這件事實。有人表示意見，說不想重讀一遍，未必減少這本書的好，未必減少它的價值。但是時間匆促，大家沒有達到明確的結論。一方面似乎大家也都沒有重讀過這本書，並且似乎從沒有想到重讀它。然而問題不但關於這一本書，而是關於一切文藝作品。爲什麼一些作品有人「百讀不厭」，另一些卻有人不想讀第二遍呢？是作品的不同嗎？是讀的人不同嗎？如果是作品不同，「百讀不厭」是不是作品評價的一個標準呢？這些都值得我們思索一番。

蘇東坡有送章惇秀才失解西歸詩，開頭兩句是：

> 舊書不厭百回讀，熟讀深思子自知。

「百讀不厭」這個成語就出在這裏。「舊書」指的是經典，所以要「熟讀深思」。三國魏志王肅傳註：

> 人有從（董遇）學者，遇不肯教，而云必當先讀百徧，言讀書百徧而意自見。

經典文字簡短，意思深長，要多讀，熟讀，仔細玩味，才能了解和體會。所謂「意自見」，「子自知」，着重自然而然，這是不能着急的。這詩句原是安慰和勉勵那考試失敗的章惇秀

才的話，勸他回家再去安心讀書，說「舊書」不嫌多讀，越讀越玩味越有意思。固然經典值得「百回讀」・但是這裏着重的還在那讀書的人。簡化成「百讀不厭」這個成語，卻就着重在讀的書或作品了。這成語常跟另一成語「愛不釋手」配合着，在讀的時候「愛不釋手」，讀過了以後「百讀不厭」・這是一種讚詞和評語，傳統上確乎是一個評價的標準。當然，「百讀」只是「重讀」「多讀」「屢讀」的意思，並不一定一遍接着一遍的讀下去。

經典給人知識，教給人怎樣做人，其中有許多語言的、歷史的、修養的課題，有許多註解，此外還有許多相關的考證，讀上百遍，也未必能夠處處貫通，教人多讀是有道理的。但是後來所謂「百讀不厭」，往往不指經典而指一些詩，一些文，以及一些小說；這些作品讀起來津津有味，重讀，屢讀也不膩味，所以說「不厭」；「不厭」不但是「不討厭」並且是「不厭倦」。詩文和小說都是文藝作品，這裏面也有一些語言的和歷史的課題，詩文也有些註解和考證；小說方面呢，卻直到近代才有人注意這些課題，於是也有了種種考證。但是過去一般讀者只注意詩文的註解，不大留心那些課題，對於小說更其如此。他們集中在本文的吟誦或流覽上。這些人吟誦詩文是爲了欣賞，甚至於只爲了消遣，流覽或閱讀小說更只是爲了消遣，他們要求的是趣味・是快感。這跟誦讀經典不一樣。誦讀經典是爲了知識，爲了教訓，得認真，嚴肅，正襟危坐的讀，不像讀詩文和小說可以馬馬虎虎的，隨隨便便的，在牀上，在火車輪船上都成。這麼着可還能夠教人「百讀不厭」，那些詩文和小說到底是靠了什麼呢？

在筆者看來，詩文主要是靠了聲調，小說主要是靠了情節。過去一般讀者大概都會吟誦，他們吟誦詩文，從那吟誦的聲調或吟誦的音樂得到趣味或快感，意義的關係很少；只要懂得字面兒，全篇的意義弄不清楚也不要緊的。梁啓超先生說過李義山的一些詩，雖然不懂得究竟是什麼意思，可是讀起來還是很有趣味（大意）。這種趣味大概一部分在那些字面兒的影象上，一部分就在那七言律詩的音樂上。字面兒的影象引起人們奇麗的感覺；這種影象所表示的往往是珍奇，華麗的景物，平常人不容易接觸到的，所謂「七寶樓臺」之類。民間文藝裏常常見到的「牙牀」等等，也正是這種作用。民間流行的小調以音樂為主，而不注重詞句，欣賞也偏重在音樂上，跟吟誦詩文也正相同。感覺的享受似乎是直接的，本能的，即使是字面兒的影象所引起的感覺，也還多少有這種情形，至於小調和吟誦，更顯然直接訴諸聽覺，難怪容易喚起普遍的趣味和快感。至於意義的欣賞，得靠綜合諸感覺的想像力，這個得有長期的教養才成。然而就像教養很深的梁啓超先生，有時也還讓感覺領着走，足見感覺的力量之大。

小說的「百讀不厭」，主要的是靠了故事或情節。人們在兒童時代就愛聽故事，尤其愛奇怪的故事。成人也還是愛故事，不過那情節得複雜些。這些故事大概總是神仙、武俠、才子、佳人，經過種種悲歡離合，而以大團圓終場。悲歡離合總得不同尋常，那大團圓才足奇。小說本來起於民間，起於農民和小市民之間。在封建社會裏，農民和小市民是受着重重壓迫的，他們沒有多少自由，卻有做白日夢的自由。他們寄託他們的希望於超現實的神仙、

神仙化的武俠，以及望之若神仙的上層社會的才子佳人；他們希望有朝一日自己會變成了這樣的人物。這自然是不能實現的奇跡，可是能夠給他們安慰、趣味和快感。他們要大團圓，正因為他們一輩子是難得大團圓的，奇情也正是常情啊。他們同情故事中的人物，「設身處地」的「替古人耽憂」，這也因為事奇人奇的原故。過去的小說似乎始終沒有完全移交到士大夫的手裏。士大夫讀小說，只是看閒書，就是作小說，也只是遊戲文章，總而言之，消遣而已。他們得化裝為小市民來欣賞，來寫作；在他們看，小說奇於事實，只是一種玩藝兒，所以不能認真、嚴肅，只是消遣而已。

封建社會漸漸垮了，五四時代出現了個人，出現了自我，同時成立了新文學。新文學提高了文學的地位；文學也給人知識，也教給人怎樣做人，不是做別人的，而是做自己的人。可是這時候寫作新文學和閱讀新文學的，只是那變了質的下降的士和那變了質的上升的農民和小市民混合成的知識階級，別的人是不願來或不能來參加的。而新文學跟過去的詩文和小說不同之處，就在它是認真的負着使命。早期的反封建也罷，後來的反帝國主義也罷，寫實的也罷，浪漫的和感傷的也罷，文學作品總是一本正經的在表現着並且批評着生活。這麼着文學揚棄了消遣的氣分，回到了嚴肅——古代貴族的文學如詩經，倒本來是嚴肅的。這負着嚴肅的使命的文學，自然不再注重「傳奇」，不再注重趣味和快感，讀起來也得正襟危坐，跟讀經典差不多，不能再那麼馬馬虎虎，隨隨便便的。但是究竟是形象化的，訴諸情感的，跟經典以冰冷的抽象的理智的教訓為主不同，又是現代的白話，沒有那些話言的和歷史

的問題，所以還能夠吸引許多讀者自動去讀。不過教人「百讀不厭」甚至教人想去重讀一遍的作品，的確是很少了。

新詩或白話詩，和白話文，都脫離了那多多少少帶着人工的，音樂的聲調，而用着接近說話的聲調。喜歡古詩、律詩和駢文、古文的失望了，他們尤其反對這不能吟誦的白話新詩；因爲詩出於歌，一直不曾跟音樂完全分家，他們是不願揚棄這個傳統的。然而詩終於轉到意義中心的階段了。古代的音樂是一種說話，所謂「樂語」，後來的音樂獨立發展，變成「好聽」爲主了。現在的詩既負上自覺的使命，它得說出人人心中所欲言而不能言的，自然就不注重音樂而注重意義了。——一方面音樂大概也在漸漸注重意義，回到說話能？——字面兒的影象還是用得着，不過一般的看起來，影象本身，不論是鮮明的，朦朧的，可以獨立的訴諸感覺的，是不夠吸引人了；影象如果必需得用，就要配合全詩的各部分完成那中心的意義，說出那要說的話。在這動亂時代，人們着急要說話，因爲要說的話實在太多。小說也不注重故事或情節了，它的使命比詩更見分明。它可以不靠描寫，只靠對話，說出所要說的。這裏面神仙、武俠、才子、佳人，都不大出現了，偶然出現，也得打扮成平常人；是的，這時代的小說的人物，主要的是些平常人了，這是平民世紀啊。至於文，長篇議論文發展了工具性，讓人們更如意的也更精密的說出他們的話，但是這已經成爲訴諸理性的了。訴諸情感的是那發展在後的小品散文，就是那標榜「生活的藝術」，抒寫「身邊瑣事」的。這倒是回到趣味中心，企圖着教人「百讀不厭」的，確乎也風行過一時。然而時代太緊張了，

不容許人們那麼悠閒；大家嫌小品文近乎所謂「軟性」，丟下了它去找那「硬性」的東西。

文藝作品的讀者變了質了，作品本身也變了質了，意義和使命壓下了趣味，認識和行動壓下了快感。這也許就是所謂「硬」的解釋。「硬性」的作品得一本正經的讀，自然就不容易讓人「愛不釋手」，「百讀不厭」。於是「百讀不厭」就不成其爲評價的標準了，至少不成其爲主要的標準了。但是文藝是欣賞的對象，它究竟是形象化的，訴諸情感的，怎麼「硬」也不能「硬」到和論文或公式一樣。詩雖然不必再講那帶幾分機械性的聲調，卻不能不講節奏，說話不也有輕重高低快慢嗎？節奏合式，才能集中，才能夠高度集中。文也有文的節奏，配合着意義使意義集中。小說是不注重故事或情節了，但也總得有些契機來表現生活和批評它；這些契機得費心思去選擇和配合，才能夠將那要說的話，要傳達的意義，完整的說出來，傳達出來。集中了的完整了的意義，才見出情感，才讓人樂意接受，「欣賞」就是「樂意接受」的意思。能夠這樣讓人欣賞的作品是好的，是否「百讀不厭」，可以不論。在這種情形之下，筆者同意：李有才板話即使沒有人想重讀一遍，也不減少它的價值，它的好。

但是在我們的現代文藝裏，讓人「百讀不厭」的作品也有的。例如魯迅先生的阿Q正傳，茅盾先生的幻滅、動搖、追求，三部曲，筆者都讀過不止一回，想來讀過不止一回的人該不少罷。在筆者本人，大概是阿Q正傳裏的幽默和三部曲裏的幾個女性吸引住了我。這幾個作品的好已經定論，它們的意義和使命大家也都熟悉，這裏說的只是它們讓筆者「百讀不

厭」的因素。阿Q正傳主要的作用不在幽默，那三部曲的主要作用也不在鑄造幾個女性，但是這些卻可能產生讓人「百讀不厭」的趣味。這種趣味雖然不是必要的，卻也可以增加作品的力量。不過這裏的幽默決不是油滑的，無聊的，也決不是爲幽默而幽默，而女性也決不就是色情，這個界限是得弄清楚的。抗戰期中，文藝作品尤其是小說的讀衆大大的增加了。增加的多半是小市民的讀者，他們要求消遣，要求趣味和快感。擴大了的讀衆，有着這樣的要求也是很自然的。長篇小說的流行就是這個要求的反應，因爲篇幅長，故事就長，情節就多，趣味也就豐富了。這可以促進長篇小說的發展，倒是很好的。可是有些作者卻因爲這樣的要求，忘記了自己的邊界，放縱到色情上，以及粗劣的笑料上，去吸引讀衆，這只是迎合低級趣味。而讀者貪讀這一類低級的軟性的作品，也只是沈溺，說不上「百讀不厭」。「百讀不厭」究竟是個讚詞或評語，雖然以趣味爲主，總要是純正的趣味才說得上的。（文訊月刊）

論逼眞與如畫

——關於傳統的對於自然和藝術的態度的一個考察——

「逼眞」與「如畫」這兩個常見的批評用語，給人一種矛盾感。「逼眞」是近乎眞，就是像眞的。「如畫」是像畫，像畫的。這兩個語都是價值的批評，都說是「好」。那麼，倒底是眞的好呢？還是畫的好呢？更教人迷糊的，像清朝大畫家王鑑說的：

人見佳山水，輒曰「如畫」，見善丹青，輒曰「逼眞」。（染香庵跋畫）

丹青就是畫。那麼，倒底是「如畫」好呢？還是「逼眞」好呢？照歷來的用例，似乎兩個都好，兩個都好而不衝突，怎麼會的呢？這兩個語出現在我們的中古時代，沿用得很久，也很廣，表現着這個民族對於自然和藝術的重要的態度。直到白話文通行之後，我們有了完備的成套的批評用語，這兩個語才少見了，但是有時還用得着，有時也翻成白話用着。

這裏得先看看這兩個語的歷史。照一般的秩序，總是先有「眞」，後才有「畫」，所以我們可以順理成章的說「逼眞與如畫」——將「逼眞」排在「如畫」的前頭。然而事實上似乎後漢就有了「如畫」這個語，「逼眞」卻大概到南北朝才見。這兩個先後的時代，限制着「畫」和「眞」兩個詞的意義，也就限制着這兩個語的意義；不過這種用語的意義是會跟着時代改變的。後漢書馬援傳裏說他

爲人明須(鬚)髮，眉目如畫。

唐朝李賢注引後漢的東觀記說：

援長七尺五寸，色理髮膚眉目容貌如畫。

可見「如畫」這個語後漢已經有了，南朝范曄作漢書馬援傳，大概就根據這類記載；他沿用「如畫」這個形容語，沒有加字，似乎直到南朝這個語的意義還沒有什麼改變。但是「如畫」倒底是什麼意義呢？

我們知道直到唐初，中國畫是以故事和人物爲主的，東觀記裏的「如畫」，顯然指的是這種人物畫。早期的人物畫由於工具的簡單和幼稚，只能做到形狀勻稱與線條分明的地步，看武梁祠的畫像就可以知道。畫得勻稱分明是畫得好；人的「色理髮膚眉目容貌如畫」，是相貌生得勻稱分明，也就是生得好 但是色理髮膚似乎只能說分明，不能說勻稱，范曄改爲「明鬚髮，眉目如畫」，是很有道理的。勻稱分明是常識的評價標準，也可以說是自明的標準，到後來就成了古典的標準。類書裏還舉出三國時代諸葛亮的黃陵廟記，其中敍到「乃見江左大山壁立，林麓峯巒如畫」，上文還有「睹江山之勝」的話。清朝嚴可均編輯的全三國文裏說「此文疑依託」，大概是從文體或作風上看。筆者也覺得這篇記是後人所作。「江山之勝」這個意念到東晉才逐漸發展，三國時代是不會有的；而文體或作風又不像。文中「如畫」一語，承接着「江山之勝」，已經是變義，下文再論。

「如畫」是像畫，原義只是像畫的局部的線條或形體，可並不說像一個畫面；因爲早期

的畫還只以個體爲主　作畫的人對於整個的畫面還沒有清楚的意念。這個意念似乎到南北朝才淸楚的出現。南齊謝赫舉出畫的六法，第五是「經營位置」，正是意識到整個畫面的存在的證據。就在這個時代，有了「逼眞」這個語，「逼眞」是指的整個形狀。如水經注沔水篇說：

上粉縣……堵水之旁……有白馬山，山石似馬，望之逼眞。

這裏「逼眞」是說像眞的白馬一般。但是山石像眞的白馬又有什麽好呢？這就牽連到這個「眞」字的意義了。這個「眞」固然指實物，可是一方面也是老子莊子裏說的那個「眞」，就是自然，另一方面又包含謝赫的六法的第一項「氣韻生動」的意思，惟其「氣韻生動」，才能自然，才是活的不是死的。死的山石像活的白馬，有生氣，有生意，所以好。「逼眞」等於俗語說的「活脫」或「活像」，不但像是眞的，並且活像是眞的。如果這些話不錯，「逼眞」這個意念主要的還是跟着畫法的發展來的。這時候畫法已經從勻稱分明進步到模倣整個兒實物了。六法第二「骨法用筆」似乎是指的勻稱分明，第五「經營布置」是進一步的勻稱分明。第三「應物象形」，第四「隨類傅彩」，第六「傳模移寫」，大概都在說出如何模倣實物或自然；最重要的當然是「氣韻生動」，所以放在第一。「逼眞」也就是近於自然，像畫一般的模倣着自然，多多少少是寫實的。

唐朝張懷瓘的書斷裏說：

太宗……尤善臨古帖，殆於逼眞。

這是說唐太宗模倣古人的書法，差不多活像，活像那些古人。不過這似乎不是模倣自然。但是書法是人物的一種表現，模倣書法也就是模倣人物；而模倣人物，如前所論，也還是模倣自然。再說我國書畫同源，基本的技術都在乎「用筆」，書法模倣書法，跟畫的模倣自然也有相通的地方。不過從模倣書法到模倣自然，究竟得拐上個彎兒。老是拐彎兒就不免只看見那作品而忘掉了那整個兒的人，於是乎「貌同心異」，模倣就成了死板板的描頭畫角了。書法不免如此，畫也不免如此。這就不成其爲自然。郭紹虞先生曾經指出道家的自然有「神化」和「神遇」兩種境界。而「氣韻生動」的「氣韻」，似乎原是音樂的術語借來論畫的，這整個語一方面也接受了「神化」和「神遇」的意念，綜合起來具體的說出，所以作爲基本原則，排在六法的首位。但是模倣成了機械化，這個基本原則顯然被忽視。爲了強調它，唐朝人就重新提出那「神」的意念，這說是復古也未嘗不可。於是張懷瓘開始將書家分爲「神品」「妙品」「能品」，朱景元又用來論畫，並加上了「逸品」。這神、妙、能、逸四品，後來成了藝術批評的通用標準，也是一種古典的標準。但是神、妙、逸三品都出於道家的思想，都出於玄心和達觀，不出於常識，只有能品才是常識的標準。

重神當然就不重形，模倣不妨「貌異心同」；但是這只是就間接模倣自然而論。模倣別人的書畫詩文　都是間接模倣自然，也可以說是藝術模倣藝術。直接模倣自然，如「山石似馬」，可以說是自然模倣自然，就還得「逼真」才成。韓愈的春雪間早梅詩說：

那是俱疑似，須知兩逼眞！

春雲活像早梅，早梅活像春雲，也是自然模倣自然，不過也是像畫一般模倣自然。至於韓偓的詩，

縱有才難詠，寧無畫逼眞！

說是雖然詩才薄弱，形容不出，難道不能畫得活像！這指的是女子的美貌，又回到了人物畫，可以說是藝術模倣自然。這也是直接模倣自然，要求「逼眞」，跟「山石似馬」那例子一樣。

到了宋朝，蘇軾才直截了當的否定了「形似」，他「書鄢陵王主簿所畫折枝」的詩裏說：

論畫以形似，見與兒童鄰。……邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。……

「寫生」是「氣韻生動」的注脚。後來董逌的廣川畫跋裏更提出「生意」這個意念。他說：

世之評畫者曰，妙於生意，能不失眞如此矣。至是爲能盡其技。嘗問如何是當處生意？曰，殆謂自然。問自然，則曰能不異眞者斯得之矣。且觀天地生物，特一氣運化爾，其功用祕移，與物有宜，莫知爲之者。故能成於自然。今晝者信妙矣，方且暈形布色，求物比之，似而效之，序以成者，皆人力之後失也 豈能以合於自然者哉！

「生意」是眞，是自然，是「一氣運化」。「暈形布色」，比物求似，只是人工，不合自然。他也在否定「形似」，一面強調那氣化或神化的「生意」。這些都見出道家「得意忘言」以及禪家「參活句」的影響。不求「形似」，當然就無所謂「逼眞」；因爲「眞」既沒

有定形．逼近與否是很難說的。我們可以說「神似」，也就是「傳神」，卻和「逼眞」有虛實之分。不過就畫論畫，人物、花鳥、草蟲、倒底以形爲本，常識上還只要求這些畫「逼眞」。跟蘇軾差不多同時的晁以道的詩說得好：

畫寫物外形，要於形不改。

就是這種意思。但是山水畫另當別論。

東晉以來士大夫漸漸知道欣賞山水，這也就是風景，也就是「江山之勝」。但是在畫裏山水還只是人物的背景，世說新語記顧愷之畫謝鯤在巖石裏．就是一個例證。那時卻有個宗炳，將自己遊歷過的山水，畫在牆壁上，「臥以遊之」。這是山水畫獨立的開始，但是這種畫無疑的多多少少還是寫實的。到了唐朝，山水畫長足的發展，北派還走着近乎寫實的路，南派的王維開創了文人畫，卻走上了象徵的路。蘇軾說他「詩中有畫，畫中有詩」，文人畫的特色就在「畫中有詩」。因爲要「有詩」，有時就出了常識常理之外．張彥遠說「王維畫物多不問四時，如畫花，往往以桃杏芙蓉蓮花同畫一景」。宋朝沈括的夢溪筆談也說他家藏得有王氏的「袁安臥雪圖」，有雪中芭蕉」。但是沈氏卻說：

此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迥得天意。此難可與俗人論也。

這裏提到了「神」，「天」就是自然，而「俗人」是對照着「文人」說的。沈氏在上文還說「書畫之妙，當以神會」，「神會」可以說是象徵化。桃杏芙蓉蓮花雖然不同時，放在同一個畫面上，線條、形體、顏色卻有一種特別的和諧，雪中芭蕉也如此。這種和諧就是詩。桃

杏芙蓉蓮花等只當作線條、形體、顏色用着，只當作象徵用着，所以就可以「不問四時」。這也可以說是裝飾化，圖案化，程式化。但是最容易程式化的最能夠代表文人化的是山水畫，蘇軾的評語，正指王維的山水畫而言。

桃杏芙蓉蓮花等等是個別的實物，形狀和性質各自分明；「同畫一景」，俗人或常人用常識的標準來看，馬上覺得時令的矛盾，至於那矛盾裏的和諧，原是在常識以外的，所以容易引起爭辯。山水，文人欣賞的山水，卻是一種境界，來點兒寫實固然不妨，可是似乎更宜於象徵化。山水裏的草木鳥獸人物，都吸收在山水裏，或者說和山水合爲一氣；獸與人簡直可以沒有，如元朝倪瓚的山水畫，就常不畫人，據說如此更高遠，更虛靜，更自然。這種境界是畫，也是詩，畫出來寫出來是的，不畫出來不寫出來也是的。這當然說不上「像」，更說不上「活像」或「逼眞」了。「如畫」倒可以解作像這種山水畫。但是唐人所謂「如畫」，還帶有寫實的意味，例如李商隱的詩，

茂苑城如畫，閶門瓦欲流。

皮日休的詩，

樓臺如畫倚霜空。

雖然所謂「如畫」指的是整個畫面，卻似乎還是北派的山水畫。上文黃陵廟記裏的「如畫」，也只是這個意思。到了宋朝，如林逋的詩，

白公睡閣幽如畫。

這個「幽」就全然是境界，像的當然是南派的畫了。「如畫」可以說是屬於自然模倣藝術一類。

上文引過王鑑的話，「人見佳山水，輒曰『如畫』」，這「如畫」是說像南派的畫。他又說「見善丹青，輒曰『逼眞』」，這丹青卻該是人物、花鳥、草蟲，不是山水畫。王鑑沒有弄清楚這個分別，覺得這兩個語在字面上是矛盾的，要解決這個矛盾，他接着說：

則知形影無定法，眞假無滯趣，惟在妙悟人得之；不爾，雖工未爲上乘也。

形影無定，眞假不拘，求「形似」也成，不求「形似」也成，只要妙悟，就能夠恰到好處。但是「雖工未爲上乘」，「形似」倒底不夠好。他這些話並不曾解決了他想像中的矛盾，反而越說越糊塗。照「眞假無滯趣」那句話，似乎畫是假的；可是既然不拘眞假，假而合於自然，也未嘗不可以說是眞的。其實他所謂假，只是我們說的境界，與實物相對的境界。照我們看，境界固然與實物不同，卻也不能說是假的。同是清朝大畫家的王時敏在一處畫跋裏說過：

石谷所作雪谿，寒林積素，江村寥落，一一皆如眞境，宛然輞川筆法。

輞川指的王維，「如眞境」是說像自然的境界，所謂「得心應手，意到便成」，「莫知爲之者」。自然的境界儘管與實物不同，卻還不妨是眞的。

「逼眞」與「如畫」這兩個語借用到文學批評上，意義又有些變化。這因爲文學不同於實物，也不同於書法的點畫，也不同於畫法的「用筆」「象形」「傳彩」。文學以文字爲

介，文字表示意義，意義構成想像；想像裏有人物，花鳥，草蟲，及其他，也有山水——有實物，也有境界。但是這種實物只是想像中的實物；至於境界，原只存在於想像中，倒是只此一家。所以「詩中有畫，畫中有詩」。向來評論詩文以及小說戲曲，常說「神態逼眞」，「情景逼眞」，指的是描寫或描畫。寫神態寫情景寫得活像，並非訴諸直接的感覺，跟「山石似馬，望之逼眞」以及「眞無謂逼眞」的直接訴諸視覺不一樣，這是訴諸想像中的視覺的。宋朝梅堯臣說過「狀難寫之景，如在目前」，「如」字很確；這種「逼眞」只是使人如見。可是向來也常說「口吻逼眞」，寫口氣寫得活像，是使人如聞，如聞其聲。這些可以說是屬於藝術模倣自然一類。向來又常說某人的詩「逼眞老杜」，某人的文「逼眞昌黎」，這是說在語彙，句法，聲調，用意上，都活像，也就是在作風與作意上都活像，活像在默讀或朗誦兩家的作品，或全篇，或斷句。這兒說是「神似老杜」「神似昌黎」也成，想像中的活像本來是可實可虛兩面兒的。這是屬於藝術模倣藝術一類。文學裏的模倣，不論模倣的是自然或藝術，都和書畫不相同；倒可以比建築，經驗是材料，想像是模倣的圖樣。

向來批評文學作品，還常說「神態如畫」，「情景如畫」，「口吻如畫」，也指描寫而言。上文「如畫」的例句，都屬於自然模倣藝術一類。這兒是說「寫神態如畫」，「寫情景如畫」，「寫口吻如畫」，可以說是屬於藝術模倣自然一類。在這裏「如畫」的意義卻簡直和「逼眞」是一樣，想像的「逼眞」和想像的「如畫」在想像裏合而爲一了。這種「逼眞」與「如畫」都只是分明，具體，可感覺，的意思，正是常識對於自然和藝術所要求的。可是

說「景物如畫」或「寫景物如畫」，卻是例外。這兒「如畫」的「畫」，可以是北派山水，可以是南派山水，得看所評的詩文而定：若是北派，「如畫」就只是勻稱分明，若是南派，就是那詩的境界，都與「逼眞」不能合一。不過傳統的詩文裏寫景的地方並不很多，小說戲劇裏尤其如此，寫景而有境界的更少，因此王維的「詩中有畫」才見得難能可貴，模倣起來不容易。他創始的「畫中有詩」的文人畫，卻比那「詩中有畫」的詩直接些，具體些，模倣的人很多，多到成爲所謂南派。我們感到「如畫」與「逼眞」兩個語好像矛盾，就由於這一派文人畫的影響。不過這兩個語原來既然都只是常識的評價標準，後來意義雖有改變，而除了「如畫」在作爲一種境界解釋的時候變爲玄心妙賞以外，也都還是常識的標準。這就可見我們的傳統的對於自然和藝術的態度，一般的還是以常識爲體，雅俗共賞爲用的。那些「難可與俗人論」的，恐怕到底不是天下之達道罷。（天津民國日報文藝副刊）

論書生的酸氣

讀書人又稱書生。這固然是個可以驕傲的名字，如說「一介書生」，「書生本色」，都含有淸高的意味。但是正因爲淸高，和現實脫了節，所以書生也是嘲諷的對象。人們常說「書獃子」、「迂夫子」、「腐儒」、「學究」等，都是嘲諷書生的。「獃」是不明利害，「迂」是繞大彎兒，「腐」是頑固守舊，「學究」是指一孔之見。總之，都是知古不知今，知書不知人，食而不化的讀死書或死讀書，所以在現實生活裏老是吃虧、誤事、鬧笑話。總之，書生的被嘲笑是在他們對於書的過分的執着上；過分的執着書，書就成了話柄了。

但是還有「寒酸」一個話語，也是形容書生的。「寒」是「寒素」，對「膏粱」而言，是魏晉南北朝分別門第的用語。「寒門」或「寒人」並不限於書生，武人也在裏頭；「寒士」才指書生。這「寒」指生活情形，指家世出身，並不關涉到書；單這個字也不含嘲諷的意味。加上「酸」字成爲連語，就不同了，好像一副可憐相活現在眼前似的。「寒酸」似乎原作「酸寒」。韓愈「薦士」詩，「酸寒溧陽尉」，指的是孟郊；後來說「郊寒島瘦」，孟郊和賈島都是失意的人，作的也是失意詩。「寒」和「瘦」映襯起來，夠可憐相的，但是韓愈說「酸寒」，似乎「酸」比「寒」重。可憐別人說「酸寒」，可憐自己也說「酸寒」，所以蘇軾有「故人留飲慰酸寒」的詩句。陸游有「書生老瘦轉酸寒」的詩句。「老瘦」固然

可憐相，感激「故人留飲」也不免有點兒。范成大說「酸」是「書生氣味」，但是他要「洗盡書生氣味酸」，那大概是所謂「大丈夫不受人憐」罷？

為什麼「酸」是「書生氣味」呢？怎麼樣才是「酸」呢？話柄似乎還是在書上。我想這個「酸」原是指讀書的聲調說的。晉以來的清談很注重說話的聲調和讀書的聲調。說話注重音調和辭氣，以朗暢為好。讀書注重聲調，從世說新語文學篇所記殷仲堪的話可見；他說，「三日不讀道德經，便覺舌本閒強」，說到舌頭，可見注重發音，注重發音也就是注重聲調。任誕篇又記王孝伯說「名士不必須奇才，但使常得無事，痛飲酒，熟讀離騷，便可稱名士。」這「熟讀離騷」該也是高聲朗誦，更可見當時風氣。豪爽篇記「王司州（胡之）在謝公（安）坐，詠離騷九歌『入不言兮出不辭，乘回風兮載雲旗』，語人云，『當爾時，覺一坐無人。』」正是這種名士氣的好例。讀古人的書注重聲調，讀自己的詩自然更注重聲調。文學篇記着袁宏的故事：

袁虎（宏小名虎）少貧，嘗為人傭載運租。謝鎮西經船行，其夜清風朗月，聞江渚間估客船上有詠詩聲，甚有情致，所誦五言，又其所未嘗聞，歎美不能已。卽遣委曲訊問，乃是袁自詠其所作詠史詩。因此相要，大相賞得。

從此袁宏名譽大盛，可見朗誦關係之大。此外世說新語裏記着「吟嘯」，「嘯詠」，「諷詠」，「諷誦」的還很多，大概也都是在朗誦古人的或自己的作品罷。

這裏最可注意的是所謂「洛下書生詠」或簡稱「洛生詠」。晉書謝安傳說：

安本能爲洛下書生詠。有鼻疾，故其音濁。名流愛其詠而弗能及，或手掩鼻以效之。

世說新語輕詆篇卻記着：

人問顧長康「何以不作洛生詠？」答曰，「何至作老婢聲！」

劉孝標註，「洛下書生詠音重濁，故云『老婢聲』」。所謂「重濁」，似乎就是過分悲涼的意思。當時誦讀的聲調似乎以悲涼爲主。王孝伯說「熟讀離騷，便可稱名士」，王胡之在謝安坐上詠的也是「離騷九歌」，都是楚辭。當時誦讀楚辭，大概還知道用楚聲楚調，樂府曲調裏也正有楚調，而楚聲楚調向來是以悲涼爲主的。當時的誦讀大概受到和尚的梵誦或梵唱的影響很大，梵誦或梵唱主要的是長吟，就是所謂「詠」。楚辭本多長句，楚聲楚調配合那長吟的梵調，相得益彰，更可以「詠」出悲涼的「情致」來。袁宏的詠史詩現存兩首，第一首開始就是「周昌梗概臣」一句，「梗概」就是「慷慨」，「感慨」；「感慨悲歌」也是一種「書生本色」。沈約宋書謝靈運傳論所舉的五言詩名句，鍾嶸詩品序裏所舉的五言詩名句和名篇，差不多都是些「慷慨悲歌」。晉書裏還有一個故事。晉朝曹攄的「感舊詩」有「富貴他人合，貧賤親戚離」兩句。後來殷浩被廢爲老百姓，送他的心愛的外甥回朝，朗誦這兩句，引起了身世之感，不覺淚下。這是悲涼的朗誦的確例。但是自己若是並無眞實的悲哀，只去學時髦，揑着鼻子學那悲哀的「老婢聲」的「洛生詠」，那就過了分，那也就是趙宋以來所謂「酸」了。

唐朝韓愈有「八月十五夜贈張功曹」詩，開頭是：

纖雲四卷天無河，清風吹空月舒波，沙平水息聲影絕，一盃相屬君當歌。

接着說：

君歌聲酸辭且苦，不能聽終淚如雨。

接着就是那「酸」而「苦」的歌辭：

洞庭連天九疑高，蛟龍出沒猩鼯號。十生九死到官所，幽居默默如藏逃。下床畏蛇食畏藥，海氣溼蟄熏腥臊。

昨者州前槌大鼓，嗣皇繼聖登夔皐。赦書一日行萬里，罪從大辟皆除死。遷者追迴流者還，滌瑕蕩垢朝清班。

州家申名使家抑，坎軻祇得移荊蠻。判司卑官不堪說，未免捶楚塵埃間。同時輩流多上道，天路幽險難追攀！

張功曹是張署，和韓愈同被貶到邊遠的南方，順宗即位，只奉命調到近一些的江陵做個小官兒，還不得回到長安去，因此有了這一番寃苦的話。這是張署的話，也是韓愈的話。但是詩裏卻接着說：

君歌且休聽我歌，我歌今與君殊科。

韓愈自己的歌只有三句：

一年明月今宵多，人生由命非由他，有酒不飲奈明何！

他說認命算了，還是喝酒賞月罷。這種達觀其實只是苦情的僞裝而已。前一段「歌」雖然辭苦聲酸，倒是貨眞價實，並無過分之處。由那「聲酸」知道吟詩的確有一種悲涼的聲調，而所謂「歌」其實只是諷詠。大概漢朝以來不像春秋時代一樣，士大夫已經不會唱歌，他們大多數是書生出身．就用諷詠或吟誦來代替唱歌。他們，尤其是失意的書生，的苦情就發洩在這種吟誦或朗誦裏。

戰國以來，唱歌似乎就以悲哀爲主；這反映着動亂的時代。列子湯問篇記秦靑「撫節悲歌，聲振林木，響遏行雲」，又引秦靑的話，說韓娥在齊國雍門地方「曼聲哀哭，一里老幼悲愁垂涕相對，三日不食」，後來又「曼聲長歌，一里老幼，善躍抃舞，弗能自禁」。這裏說韓娥雖然能唱悲哀的歌也能唱快樂的歌，但是和秦靑自己獨擅悲歌的故事合看，就知道還是悲歌爲主。再加上齊國杞梁殖的妻子哭倒了城的故事，就是現在還在流行的孟姜女哭倒長城的故事，悲歌更爲動人，是顯然的。書生吟誦，聲酸辭苦，正和悲歌一脈相傳。但是聲酸必須辭苦，辭苦又必須情苦；若是並無苦情，只有苦辭，甚至連苦辭也沒有，只有那供人酸鼻的聲調，那就過了分，不但不能動人，反要遭人嘲弄了。書生往往自命不凡，得意的自然有，卻只是少數，失意的可太多了。所以總是嘆老嗟卑，長歌當哭，哭喪着臉一副可憐相。朱子在楚辭辯證裏說漢人那些模倣的作品「詩意平緩，意不深切，如無所疾痛而強爲呻吟者」。「無所疾痛而強爲呻吟」就是所謂「無病呻吟」。後來的嘆老嗟卑也正是無病呻吟。有病呻吟是緊張的，可以得人同情，甚至叫人酸鼻；無病呻吟，病是裝的，假的，呻吟也是

裝的，假的，假裝可以酸鼻的呻吟，酸而不苦像是丑角扮戲，自然只能逗人笑了。

蘇東坡有贈詩僧道通的詩：

雄豪而妙苦而腴，祇有琴聰與蜜殊。語帶烟霞從古少，氣含蔬筍到公無。……

查愼行註引葉夢得石林詩話說：

近世僧學詩者極多，皆無超然自得之趣，往往掇拾摹做士大夫所殘棄，又自作一種體，格律尤俗，謂之『酸餡氣』。子瞻……嘗語人云，『頗解「蔬筍」語否？爲無「酸餡氣」也。』聞者無不失笑。

東坡說道通的詩沒有「蔬筍」氣，也就沒有「酸餡氣」，和尙修苦行，吃素，沒有油水，可能比書生更「寒」更「瘦」；一味反映這種生活的詩，好像酸了的菜饅頭的餡兒，乾酸，吃不得，聞也聞不得，東坡好像是說，苦不妨苦，只要「苦而腴」，有點兒油水，就不至於那麽撲鼻酸了。這酸氣的「酸」還是從「聲酸」來的。而所謂「書生氣味酸」該就是指的這種「酸餡氣」。和尙雖苦，出家人原可「超然自得」，卻要學吟詩，就染上書生的酸氣了。書生失意的固然多，可是嘆老嗟卑的未必眞的窮苦到他們嗟嘆的那地步；倒是「常得無事」，就是「有閒」，有閒就無聊，無聊就作成他們的「無病呻吟」了。宋初西崑體的領袖楊億譏笑杜甫是「村夫子」，大概就是嫌他嘆老嗟卑的太多。但是杜甫「竊比稷與契」，嗟嘆的其實是天下之大，決不止於自己的雞蟲得失。楊億是個得意的人，未免忘其所以，才說出這樣不公道的話。可是像陳師道的詩，嘆老嗟卑，吟來吟去，只關一己，的確叫人膩味。這就落

了套子，落了套子就不免有些「無病呻吟」，也就是有些「酸」了。

道學的興起表示書生的地位加高，責任加重，他們更其自命不凡了，自嗟自嘆也更多了。就是眼光如豆的眞正的「村夫子」或「三家村學究」，也要哼哼唧唧的在人面前賣弄那背得的幾句死書，來嗟嘆一切，好搭起自己的讀書人的空架子。魯迅先生筆下的「孔乙己」，似乎是更破落的讀書人，然而「他對人說話，總是滿口之乎者也，教人半懂不懂的」。人家說他偸書，他卻爭辯着，「竊書不能算偸……竊書！……讀書人的事，能算偸麼？」「接連便是難懂的話，什麼『君子固窮』，什麼『者乎』之類，引得衆人都哄笑起來」。孩子們看着他的茴香豆的碟子。

孔乙己着了慌，伸開五指將碟子罩住，彎下腰去說道，「不多了，我已經不多了。」直起身又看一看豆，自己搖頭說，「不多不多！『多乎哉？不多也。』」於是這一羣孩子都在笑聲裏走散了。

破落到這個地步，卻還只能「滿口之乎者也」，和現實的人民隔得老遠的，「酸」到這地步眞是可笑又可憐了。「書生本色」雖然有時是可敬的，然而他的酸氣總是可笑又可憐的。最足以表現這種酸氣的典型，似乎是戲臺上的文小生，尤其是崐曲裏的文小生，那哼哼唧唧、扭扭捏捏、搖搖擺擺的調調兒，眞夠「酸」的！這種典型自然不免誇張些，可是許差不離兒罷。

向來說「寒酸」，「窮酸」，似乎酸氣老聚在失意的書生身上。得意之後，見多識廣，

加上「一行作吏，此事便廢」，那時就會不再執着在書上，至少不至於過分的執着在書上，那「酸氣味」是可以多多少少「洗」掉的。而失意的書生也並非都有酸氣。他們可以看得開些，所謂達觀，但是達觀也不易，往往只是偽裝。他們可以看遠大些，「梗概而多氣」是雄風豪氣，不是酸氣。至於近代的知識分子，讓時代逼得不能讀死書或死讀書，因此也就不再執着那些古書。文言漸漸改了白話，吟誦用不上了；代替吟誦的是又分又合的朗誦和唱歌。最重要的是他們看清楚了自己，自己是在人民之中，不能再自命不凡了。他們雖然還有些閒，可是要「常得無事」卻也不易。他們漸漸丟了那空架子，脚踏實地向前走去。早些時還不免帶着感傷的氣分，自愛自憐，一把眼淚一把鼻涕的：這也算是酸氣，雖然念誦的不是古書而是洋書。可是這幾年時代逼得更緊了，大家只得抹乾了鼻涕眼淚走上前去。這才眞是「洗盡書生氣味酸」了。（世紀評論）

論朗誦詩

戰前已經有詩歌朗誦，目的在乎試驗新詩或白話詩的音節，看看新詩是否有它自己的音節，不因襲舊詩而確又和白話散文不同的音節，並且看看新詩的音節怎樣才算是好。這個朗誦運動雖然提倡了多年，可是並沒有展開；新詩的音節是在一般寫作和誦讀裏試驗着。試驗的結果似乎是向着匀整一路走，至於怎樣才算好，得一首一首詩的看，看那感情和思想跟音節是否配合得恰當，是否打成一片，不漏縫兒，這就是所謂「相體裁衣」。這種結果的獲得雖然不靠朗誦運動，可是得靠誦讀。誦讀是獨自一個人默讀或朗誦，或者向一些朋友朗誦。這跟朗誦運動的朗誦不同，那朗誦或者是廣播，或者是在大庭廣衆之中。過去的新詩有一點還跟舊詩一樣，就是出發點主要的是個人，所以只可以「娛獨坐」，不能夠「悅衆耳」，就是只能訴諸自己或一些朋友，不能訴諸羣衆。戰前詩歌朗誦運動所以不能展開，我想根由就在這裏。而抗戰以來的朗誦運動，不但廣大的展開，並且產生了獨立的朗誦詩，轉捩點也在這裏。

抗戰以來的朗誦運動起於迫切的實際的需要——需要宣傳，需要教育廣大的羣衆。這朗誦運動雖然以詩歌爲主，卻不限於詩歌，也朗誦散文和戲劇的對話；只要能夠獲得朗誦的效果，什麼都成。假如戰前的詩歌朗誦運動可以說是藝術教育，這卻是政治教育。政治教育

的對象不用說比藝術教育的廣大得多，所以教材也得雜樣兒的；這時期的朗誦會有時還帶歌唱。抗戰初期的朗誦有時候也用廣播，但是我們的廣播事業太不發達，這種朗誦的廣播，恐怕聽的人太少了；所以後來就直接訴諸集會的羣衆。朗誦的詩歌大概一部分用民間形式寫成，在舊瓶裏裝上新酒，一部分是抗戰的新作；一方面更有人用簡單的文字試作專供朗誦的詩，當然也是抗戰的詩，政治性的詩，於是乎有了「朗誦詩」這個名目。不過這個名目將「詩」限在「朗誦」上，並且也限在政治性上，似乎太狹窄了，一般人不願意接受它。可是朗誦運動越來越快的發展了，詩歌朗誦越來越多了，效果也顯著起來了，朗誦詩開始向公衆要求它的地位。於是乎來了論爭，論爭的焦點是在詩的政治性上。筆者卻以爲焦點似乎應該放在朗誦詩的獨立的地位或獨佔的地位上；筆者以爲朗誦詩應該有獨立的地位，不應該有獨佔的地位。

筆者過去也懷疑朗誦詩，覺得看來不是詩，至少不像詩，不像我們讀過的那些詩，甚至於可以說不像我們有過的那些詩。對的，朗誦詩的確不是那些詩。它看來往往只是一些抽象的道理，就是有些形象，也不夠說是形象化；這只是宣傳的工具，而不是本身完整的藝術品。照傳統的看法，這的確不能算是詩。可是參加了幾回朗誦會，聽了許多朗誦，開始覺得聽的詩歌跟看的詩歌確有不同之處；有時候同一首詩看起來並不覺得好，聽起來卻覺得很好。筆者這裏想到的是艾靑先生的「大堰河」（他的乳母的名字）；自己多年前看過這首詩，並沒有注意它，可是在三十四年昆明西南聯大的五四週朗誦晚會上聽到聞一多先生朗誦

這首詩，從他的抑揚頓挫裏體會了那深刻的情調，一種對於母性的不幸的人的愛。會場裏上千的聽衆也都體會到這種情調，從當場熱烈的掌聲以及筆者後來跟在場的人的討論可以證實。這似乎是那晚上最精彩的節目之一。還有一個節目是新中國劇社的李先生朗誦莊湧先生「我的實業計劃」那首諷刺詩。這首詩筆者也看到過，看的時候我覺得它寫得好，抓得住一些大關目，又嚴肅而不輕浮。聽到那洪鐘般的朗誦，更有沈着痛快之感。筆者那時特別注意「大堰河」那一首，想來想去，覺得是聞先生有效的戲劇化了這首詩，他的演劇的才能給這首詩增加了些新東西，它是在他的朗誦裏才完整起來的。

後來漸漸覺得，似乎適於朗誦的詩或專供朗誦的詩，大多數是在朗誦裏才能見出完整來的。這種朗誦詩大多數只活在聽覺裏，羣衆的聽覺裏；獨自看起來或在沙龍裏念起來，就覺得不是過火，就是散漫，平淡，沒味兒。對的，看起來不是詩，至少不像詩，可是在集會的羣衆裏朗誦出來，就確乎是詩。這是一種聽的詩，是新詩中的新詩。它跟古代的聽的詩又不一樣。那些詩是唱的，唱的是英雄和美人，歌手們唱，貴族們聽，是伺候貴族們的頑意兒。朗誦詩可不伺候誰，只是沈着痛快的說出大家要說的話，聽的是有話要說的一羣人。朗誦詩雖然近乎戲劇的對話，可又不相同。對話是劇中人在對話，只間接的訴諸聽衆，而那種聽衆是悠閒的，散漫的。朗誦詩卻直接訴諸緊張的，集中的聽衆。不過朗誦的確得注重聲調和表情·朗誦詩的確得是戲劇化的詩，不然就跟演講沒有分別，就眞不是詩了。

朗誦詩是羣衆的詩，是集體的詩。寫作者雖然是個人 可是他的出發點是羣衆，他只是

羣衆的代言人。他的作品得在羣衆當中朗誦出來，得在羣衆的緊張的集中的氛圍裏成長。那詩稿以及朗誦者的聲調和表情，固然都是重要的契機，但是更重要的是那氛圍，脫離了那氛圍，朗誦詩就不能成其爲詩。朗誦詩要能夠表達出來大家的憎恨，喜愛，需要，和願望；它表達這些情感，不是在平靜的回憶之中，而是在緊張的集中的現場，它給羣衆打氣，強調那現場。有些批評家認爲文藝是態度的表示，表示行動的態度而歸於平衡或平靜；詩出於個人的沈思而歸於個人的沈思，所以跟實生活保持着相當的距離，創作和欣賞都得在這相當的距離之外。所謂「怨而不怒」，「樂而不淫」，「哀而不傷」，所謂「溫柔敦厚」以及「無關心」的態度，都從這個相當的距離生出來。有了這個相當的距離，就不去計較利害，所以有「詩失之愚」的話。朗誦詩正要揭破這個愚，它不止於表示態度，卻更進一步要求行動或者工作。行動或工作沒有平靜與平衡，也就沒有了距離；朗誦詩直接與實生活接觸，它是宣傳的工具，戰鬥的武器，而宣傳與戰鬥正是行動或者工作。瑪耶可夫斯基論詩說得好：

照我們說
韻律——
大桶，
炸藥桶。
一小行——
導火線。

大行冒烟，
小行爆發，
……………

這正是朗誦詩的力量，它活在行動裏，在行動裏完整，在行動裏完成。這也是朗誦詩之所以爲新詩中的新詩。

宣傳是朗誦詩的任務，它諷刺，批評，鼓勵行動或者工作。它有時候形象化，但是主要的在運用赤裸裸的抽象的語言；這不是文縐縐的拖泥帶水的語言，而是沈着痛快的，充滿了辣味和火氣的語言。這是口語，是對話，是直接向聽的人說的。得去聽，參加集會，走進羣衆裏去聽，才能接受它，至少才能了解它。單是看寫出來的詩，會覺得咄咄逼人，野氣，火氣，教訓氣；可是走進羣衆裏去聽，聽上幾回就會不覺得這些了　再說朗誦詩是對話，或者三言兩語，或者長篇大套；前一種像標語口號，看起來簡單得沒味兒，後一種又好像囉嗦得沒味兒。其實味兒是有，卻是在朗誦和大家聽裏。筆者六月間曾在教室裏和同學們討論過一位何達同學寫的兩首詩，我念給他們聽。第一首是「我們開會」：

我們開會
我們的視線
像車輻
集中在一個軸心

我們開會
我們的背
都向外
　砌成一座堡壘

我們開會
我們的靈魂
緊緊的
　擰成一根巨繩

面對着
共同的命運
我們開着會
就變成一個巨人

這一首寫在三十三年六月裏，另一首「不怕死——怕討論」寫在今年六月三日，「六二」的後一日：

我們不怕死
可是我們怕討論

我們的情緒非常熱烈
誰要是叫我們冷靜的想一想
我們就嘶他通他
我們就大聲地喊
　滾你媽的蛋
無恥的陰謀家

難道你們不知道
我們只有情緒
我們全憑情緒
決不能用理智
　壓低我們的情緒

可是朋友們

我們這樣可不行啊
我們不怕死
我們也不應該怕討論
要民主——我們就得討論
要戰鬥——我們也得討論
我們不怕死
我們也不怕討論

一班十幾個人喜歡第一首的和喜歡第二首的各佔一半。前者說第一首形象化，「結構嚴緊」，而第二首只「是平鋪直敍的說出來」。後者說第二首「自然而完整」，「能在不多的幾句話裏很淸楚的說出爲什麽不怕死也不怕討論來」，第一首卻「祇寫出了很少的一點，並未能很具體的寫出開會的情形。」又說「在朗誦的效果上」，第二首要比第一首大。筆者沒有練習過朗誦，那回只是教學上的誦讀；要眞是在羣衆裏朗誦，那結果也許會向第二首一邊倒罷。因爲筆者在獨自看的時候原也喜歡第一首，可是一經在教室裏誦讀，就覺得第二首有勁兒，想來朗誦起來更會如此的。「結構嚴緊」，迴環往復的寫出「很少的一點」讓人仔細吟味，原是詩之所以爲詩，不過那是看的詩。朗誦詩的聽衆沒有那份耐性，也沒有那樣工夫，他們要求沈着痛快，要求動力——形象化當然也好，可是要動的形象，如「炸藥桶」「導火線」；靜的形象如「軸心」，「堡壘」「巨繩」，似乎不夠勁兒。

「自然而完整」，就是藝術品了；可是說時容易做時難。朗誦詩得是一種對話或報告，訴諸羣衆，這才直接，才親切自然。但是這對話得乾脆，句逗不能長，並且得相當勻整，太參差了就成演講，太整齊卻也不自然。話得選擇，像戲劇的對話一樣的嚴加剪裁；這中間得留地步給朗誦人，讓他用他的聲調和表情，配合羣衆的氛圍，完整起來那寫下的詩稿——這也就是集中。劇本在演出裏才完成，朗誦詩也在朗誦裏才完成。這種詩往往看來嫌長可是朗誦起來並不長；因爲看是在空間裏，聽是在時間裏。筆者親身的經驗可以證實。前不久在北大舉行的一個詩歌晚會裏聽到朗誦「米啊，你在那裏？」那首詩，大家都覺得效果很好。這首詩夠長的，看了起來也許會覺得囉嗦能。可是朗誦詩也有時候看來很短，像標語口號，不夠詩味兒，放在時間裏又怎麼樣呢？我想還是成，就因爲像標語口號才成；標語口號就是短小精悍才得勁兒。不過這種短小的詩，朗誦的時候得多多的頓挫，來佔取時間，發揮那一詞一語裏含蓄着的力量。請看田間先生這一首「鞋子」：

回去，
告訴你的女人：
要大家
來做鞋子。

像戰士脚上穿的
結實而大。
好翻山呀，
好打仗呀。

詩行的短正表示頓挫的多。這些都是專供朗誦的詩。有些詩並非專供朗誦，卻也適於朗誦，那就得靠朗誦的經驗去選擇 例如上文說過的莊湧先生的「我的實業計劃」，也整齊，也參差，看起來也不長，自然而完整，聽起來更得勁兒。這種看和聽的一致，似乎是不常有的例子。艾青先生的「大堰河」主要的是對話，看起來似乎長些，可是聞先生朗誦起來，特別是那末尾幾行的低抑的聲調，能夠表達出看的時候看不出的一些情感，這就不覺得長而成爲一首自然而完整的詩 朗誦詩還要求嚴肅，嚴肅與工作，所以用熟滑的民間形式來寫，往往顯得輕浮，效果也就不大 這裏想到孔子曾以「無邪」論詩，強調詩的政教作用；那「無邪」就是嚴肅，政教作用就是效果，也就是「行事」或者工作。不過他那時以士大夫的「行事」或者工作爲目標，現代是以不幸的大衆的行動或者工作爲目標，這是不同的。

就在北大那回詩歌晚會散場之後，有一位朋友和筆者討論。他承認朗誦詩的效用，但是覺得這也許祇是當前這個時代需要的詩，不像別種詩可以永久存在下去。筆者卻以爲配合着工業化，生活的集體化恐怕是自然的趨勢。美國詩人麥克里希在「詩與公衆世界」一文（一

九三九）裏指出現在「私有世界」和「公衆世界」已經漸漸打通，政治生活已經變成私人生活的部分；那就是說私人生活是不能脫離政治的。集體化似乎不會限於這個動亂的時代，這趨勢將要延續下去，發展下去，雖然在各時代各地域的方式也許不一樣　那麼，朗誦詩也會跟着延續下去，發展下去，存在下去，——正和雜文一樣。美國也已經有了朗誦詩，一九四四年出的達文鮑特的「我的國家」（有楊周翰先生譯本）那首長詩，就專爲朗誦而作；那裏面強調「一切人是一個人」，「此處的自由就是各處的自由」，這就是威爾基所鼓吹的「四海一家」。照這樣看，朗誦詩的獨立的地位該是穩定了的　但是有些人似乎還要進一步給它爭取獨佔的地位；那就是只讓朗誦詩存在，只認朗誦詩是詩　筆者卻不能夠贊成這種「罷黜百家」的作風；卽使會有這一個時期，相信詩國終於不會那麼狹小的。（觀察）

美國的朗誦詩

前些日子有一位朋友來談起朗誦詩。他說朗誦詩該是特別爲朗誦而作的詩。一般的詩有些或許也能朗誦，但是多數只爲了閱讀，朗誦起來人家聽不懂：將原詩寫出來或印出來，讓人家一面看一面聽，有些人可以懂，但大衆還是不成。而朗誦詩原是要訴諸大衆的，所以得特別寫作——題材，語彙，聲調，都得經過一番特別的選擇。近來讀到紐約時報書評（一九四四年十月二十二日）裏多那德．亞丹的「書話」，論及廣播詩劇的發展，說這種詩劇總要教廣大的聽衆聽得懂；這也許會影響一般印刷的詩，教作者多注重聲調，少注重形象。他說形象往往太複雜，並且往往太個人的，而聽的時候耳朵是不能停下細想的。但他並不主張消滅印刷的詩，他覺得兩者可以並存。廣播自然是朗誦，在我國也試過多次。合看這兩段話，可以明瞭朗誦詩的發展是一般趨勢，也可以明瞭朗誦詩發展的道路。

亞丹的話不錯，羅素．惠勒．達文鮑特（Russell W. Davenport）的長詩「我的國家」便是證據。這篇印刷的詩是準備朗誦的。據美國時代週刊（一九四四年十月三十日）的紀載，去年九月間一個晚上紐約曼哈頓地方有一個讀詩盛會，到場的四十人都是出版家，編輯人，批評家，詩人，以及一些愛詩的人，他們聽達文鮑特第一次正式讀他多少年來的第一篇詩，「我的國家」這篇六十二面的長詩。達文鮑特始終能夠抓住他的聽衆，他的詩無疑的

對這些第一回的聽者發生了效用。大家有一個很深的印象，覺得這篇詩是企圖用美國民衆的普通語言，將詩帶回給民衆，讓他們懂。——」生活雜誌（一九四四年十一月二十七日）說這詩集出版是在十月。

達文鮑特今年四十五歲，是一家鋼鐵公司副理的兒子，在第一次世界大戰裏得過兩回十字勳章。他作過十年詩；後來加入新聞界，却十四年沒有作詩。所以說「我的國家」是他多少年來的第一篇詩。他做過幸運雜誌跟生活雜誌的編輯，現在離開了新聞界，做一個自由作家。他是故威爾基先生的最熱心的信徒之一，一九四〇年曾幫助他競選總統。紐約時報書評（一九四四年十一月五日）有「美國使命的一篇詩」一文，是評「我的國家」的，其中說到威爾基先生相信民主應該負起世界的責任，不然民主便會死亡，相信自由的體系和奴隸的體系不能並存；而達文鮑特將這些觀念翻譯成詩。文中說人們在這時代正熱烈的想着過去的遺產，現在的悲劇，將來的戰鬥；在這重要關頭正需要一種高貴的情感的鼓舞。達文鮑特見到了這裏，他的詩「叫我們一面想一面感，叫我們放眼衆山頂上，探求心的深處，聽取永存的命運的脈搏。」

「我的國家」原書這裏還沒有見到，只從上文提過的生活雜誌，時代週刊，紐約時報書評裏讀到一部分，生活雜誌裏是選錄，不是引證，最詳。下文成段的翻譯除一段外，都取材於這裏。這裏說「本詩是作來朗誦的」。詩中大部分有韻，一部分無韻，一部分用口語。時代週刊說本詩諧和易誦，就是口語部分，也有嚴肅味。下文的翻譯用韻與否，全依原詩。全

詩開篇稱頌美國是自由的家：

　美國不是安逸的地方。
我們不停的從動作產生
英雄的壁畫和英雄的歌唱。
我們還未將精神帝國造成，
還沒有在墳墓裏發射光輝：
但我們這冒險的出汗的子孫，
尊敬迅速、強健、自由和勇氣——
這種心，它的思想跟着手走——
這些人，暴怒着解放了奴隸，
征服那處女地，教命運低頭。
我們是動的物件的建築家，
織成那「沙馬堪」尖塔的成就——
鍋鑪，鋼條，螺旋槳，輪翼，其他，
用來奔，飛，俯衝，聽我們命令；
從這當中自由的烈風讙譁。
美國不是休息的國境。

（註：沙馬堪是中央亞細亞的古城。）

美國人「是動作的，願望的人」。

然而自由不是那般，

秀麗而優雅的情調：

它的發育像戰鬥一樣難，

那麼粗魯，又那麼煩躁，

爲的參加這時代的實際鬥爭。

自由，它只是思想高深，

血肉却是「不和」與械鬥所造；

這民族心腸硬，本領大：

欺詐，勞工暴動，性，罪行，

大家的意志明敵暗打——

波濤的衝突毀滅了自己：

詭計

斜睨

低聲的圖謀

眨眨眼

架子上手鎗一枝：

這些事現眼

　　怕人

　　　人相殺……

自由神可以引起恐懼與怨恨。它產生種種物品——「光亮的機器，可愛的，光亮的，教人難信的機器」——，却說不出為什麽來。於是乎引起了「否定」的信仰：

　我們看見了「無有」：

我們見了它，見了

「無有」——它的面……

聽見了它宣布

「怨恨」的新秩序，

那沒有神的新秩序。

　（本段見紐約時報書評）

人們原來假定進步無窮，而且無苦無難，這一混亂可喪了氣。「現在我們知道壞了事，自由害了人。」

　說到這裏，詩人就問為什麽美國偉大的成就不能給她的人民帶來精神的和平呢？他於是將美國跟她的戰死者對照，要發見他們是為了什麽死的？這一章用的是流利的口語。紐約時

報會評以爲更有詩意。逵兒戰死者拉里的老師說道：

「我不知道他怎麼死的：但是我想他
是衝上前去，像在我們紀念球場上一樣，

我想他是憑着他那驚人的信心
衝上前去；我想一定是
這樣，拿出了他所有的一切：

他是個很大方的孩子。
在我這方面我要說我相信拉里
爲一個道理，爲一個原因而死，

我相信他爲自由而死。
不信他除了敵人還會想到別的。

我準知道他若在狐穴裏
曾想到自由，那決不是我們

這兒從甚麼知道的自由。

他想到自由的時候，他想到

你們這班朋友坐在這兒；

他想到我們這城市，我們的生活，

我們的遊戲，我們吃的好東西，

我們大家共有的光明的希望：

我不是說他曾想到自由——我

我準知道這是拉里的自由的觀念。」

這位老師告訴他那些學生，這種自由生活是經過多少艱苦才得來的。他說：

拉里將球傳給你們了，別讓他吃虧！

接了它！抱緊它！向前進！帶着跑！

這就暗示新的信仰的產生了。

於是達文鮑特指出美國戰士在世界上各處都是為了人類自由的理想而死。他要美國利用那偉大的資源和偉大的才力來達成自由民主的民族的世界集團，所謂「四海一家」。這是替

代了那「否定的信仰」的新信仰，從戰死者產生：
海岸上僵直的白十字架畫出
永恆的圖案。
睡眠的隊伍永遠安排在靜默裏，
人們的生命只剩下些號碼，
異國的風吹到海灘上，撫摸着
倒下的遠國的人們的兒孫：
這兒，自由的意義和眞理終於
開了封，現在各國人的眼前；
這兒，死掩沒了種種記憶：
邁恩，奈勃拉斯加，
沙漠中紅印度人的火，有鬍子的活橡樹，
德克色斯州的風吹草動，
到學校和教堂去的灰土道。
還有，這些也都掩沒了，像溪流一般——
牧場，果園，法院，銀行，店鋪，鐵路，工廠，
記憶中的人面，跟分別時熱烈的嘴唇，

跟像陽光照在神經上似的手，
跟隔着重洋的人垂在肩上的頭髮。
這兒，憑着自由的名字一切聚集起來，
種種不聯合的目的成功圓滿的一家——
一切人都是弟兄，在死的懷抱裏；
這些人活着時決沒有曉得他們是弟兄。
願望自由的人們請讀這開了封的消息——
你們彼此鬥爭着的千百萬人
請打開墳墓看看從土中
挖起來的自由的祕密：
在血肉的幕後，十字架的底下，
有一個一切人的弟兄；一切人是一個人。
（註：邁恩與奈勃拉斯加都是美國的州名。）
接着是較多的形象化的一段，強調上一段的意思。
　就像在夜裏，
美國衆山上吹起一陣淸風，
土地的氣味從祕密的地方放出，

霧氣罩在山谷上，最亮的星星
聚會着，好像選出的代表
在我們頭上代表自由的思想：
就像這樣，那些青年人出了墳墓，
回到我們的心裏，猶如我們自己的影子；
他們又成了形，有了生命，好像月光
靠着那虬枝怪幹的白樺林成了形——
靠着那些小河變了色，像白銀一般，
他們重新住到他們不能住的土地上。
這樣我們就能在死者的弟兄情分裏
看見一切熟悉這土地，愛好這土地的人……

這種團結的願望的象徵是美國國旗，「這面旗表出美國是自由的紀念碑」。而這種願望的根苗是那簡單的，和平的美國人家：

美國活在她的簡單的家屋：
風吹日晒的門扇，古老的紫籐，
雄雞遊走的晒穀場，灰塵僕僕，
榆，橡，松，這些樹都習見習聞：

傢具爲的舒服，不爲的好看，
人名無非里克，彼得，加羅林，
靠得住的街坊，靠得住的書刊，
還有，和平，希望、跟機會。
美國將媽媽當做命，他做飯，
透亮的爐子，做她的拿手菜，
和果醬，蛋糕、無數的蘋果餅。
美國爸爸是家長，用倦眼來
讀星期日的報紙，十分詳盡；
美國愛狗、愛孩子們呼嘯着
從學校回家；學校是一面鏡，
歷史上金字塔的影隱約着。
美國總活在這些事物當中，
即使在黑夜、暗香吹着，蟲叫着，
平原像漆黑可怕的湖水溶溶，
讓美國燈光的明窗團護，
那時人家裏的楓樹趁着風

耙似的推着明星越夜空西去。
美國孩子不論遠向何方
冒險，去死，在她眼不見的地步，
這些無名的照耀着的小窗
總照耀着這不相信的人類；
要教地上一切人民都在想
自由的目的地，那強固的堡壘——
不是和平，不是休息，不是優游——
只是膽敢面對民主的眞理：
自由不可限制，要大家都有，
此處的自由就是各處的自由。

「此處的自由就是各處的自由」，是世界主義者的歌。紐約時報書評所謂「美國的使命」也是這意思。

「書評」裏說詩人「要將美國的高大的影子，那先鋒的影子，林肯的影子，投射到邊界外，領海外去。」——說「他明白若不勇敢而大方的鼓吹人們都是弟兄，他自己的地上會長不成花草，他自己的榆樹和楓樹會遭遇永久的秋天，他自己的屋頂會教最近一次大風雪吹了去，他的爐邊會只剩一堆碎石，教他再做不成好夢。」——說這篇詩出現得正是時候。比頓

情感教人的脈跳得像打鼓，教人的眼花得像起霧，也許並不是婦人之仁——也許倒是世界上最有力，最有用的東西。」另一期週刊（一九四四年十二月十八日）邵嫌詩裏有過火的地方。那兒說「我的國家」已經印了三萬本，就詩集而論，實在是驚人的數目。（時與潮文藝）

巴，否像樹的建議要美麗些，熱烈些。「我們需要戰車和重砲，也一樣需要詩歌與信仰。一種

常識的詩

近來讀到美國多羅色•巴克爾夫人(Dorothy Parker)的詩文選集，一九四四年出版，我特別注意她的詩。這集子有英國老小說家兼戲劇家毛姆(W. Somerset Maugham)給作的導言。導言中說她的常識使她的詩有獨具的、特殊的風味；說靠着常識我們才能容忍這不定的、無理的、粗糙的、短暫的、生活，並且覺得有意思。說「她無論怎樣抒寫自己，無論怎樣高飛遠舉，她總用常識的金鍊子下錨在這懸空的世界裏」。這就是說她的眼不但看着自己，並且老在看着別人。她對生活中的小事物發生情感；小事物在生活過程裏正也佔着重要的部分。她的詩反映着她自己，她的多樣而完整的人格——她的苦痛，她的歡笑，她的溫柔，她的美感，她的粗鄙，她的常識。毛姆說「這種種情性，我們大家也都有，借正和老政治家例外；但她的更高明，更集中。所以讀她一首詩就像倒拿着望遠鏡看她」，那麼遠，那麼小，可又那麼清朗。

她的詩的清朗是獨具的，特殊的。詩都短，寥寥的幾句日常的語言，簡直像會話。所以容易懂，不像一般近代詩要去苦思。詩都有格律，可是讀來不覺，只覺自然如話。這個「自然」是從追琢中來，見得技術的完整。短而完整是他的詩，所以幽默有深味。有深味也有深愁，可是她看開了，所以讀起來倒只覺得新鮮似的。你也許會說她是玩世派，你也許會說玩

世派哼鼻子，抽肩膀，跟傷感派抹眼淚，揩鼻涕一樣，都只取快一時，過了就算了。可是巴克爾夫人似乎不止冷眼旁觀，她也認眞的從小事物裏觸着了這時代的運命。導言裏記下她送給毛拇的一首詩：

　我的白母鷄糊塗慣；
她老給紳士們生蛋。
你不能用繩用槍去威逼
她過來供給無產階級。

指的是毛拇，也有幾分自道罷，總而言之，她於幽默的比喩中認眞的觸着了這時代的問題了。在這時代，早也罷，晚也罷，誰也得觸着這問題的。

這裏選擇她的詩十一首，以見一斑。七首載在「足夠的繩子」一卷中，四首載在「落日砲」一卷中；有些可以說是她的兩性觀，有些可以說是她的人生觀。譯文照原作用韻。

或人的歌

　這是我的誓願：
他會將我的心佔有保持；
我們會甜蜜的翻身而睡，
　年年歲歲一般。
計時的沙漏會迅速漏沙；

愛情却不會和沙子並家；
他也就是我，我也就是他：
　　這是我的誓願。

　　這是我的祈禱：
教他長是在我身邊溫存；
教他想起我來得意忘形，
　　日日這般到老；
教我忘記了當時的困苦；
讓我，為求取我們的幸福，
我的愛要比起他的不如：
這是我的祈禱。

　　這是我的心得：
情人的誓言淡得像雨水：
愛情是苦痛的先驅護衛！——
　　但願所言不實！

我的心永遠是如飢如渴，
我的愛永遠是如怨如慕；
他這樣負心人不止一個；
　這是我的心得。

總賬

剃刀教你們傷臉；
河水沾衣濡足；
酸類給你們留瘢；
藥物抽筋張脈。

槍彈不懂規矩；
圈套在開着等人；
煤氣刺鼻欲吐；
你們還照樣生存。

老兵

想當年我年輕，勇敢，強壯，
是就是，非就非，絲毫不讓！
我羽毛飄舉，我旗幟展開，
我騎馬遊行，矯正這世界。
「你們一羣狗，出來，打！」我說，
可惜人只能死一回，我哭。

但我老了；好事壞事無數
混亂的織成功一幅花布。
我坐下說，「世界就是這般；
聽其自然，才是聰明獨擅。
勝一場，敗一場，兵家常事，
好孩子，這中間很少差異。」

惰性勒住我，還在播弄我；
這玩兒，據人說就叫哲學。

某女士

啊，我能爲你笑，偏着頭頸，
　熱烈的吞嚥你的話如風，
我能爲你塗芬芳的紅唇，
　用熟練的指尖摸你眉峯。
你演述你的戀愛史給我，
　啊，我大笑稱奇，出眼水，
你也大笑，你却不能看出
　我的心小死了幾千百次。
你會相信，我也知道我像
　愉快的清晨，白雪的照耀；
我心裏一切的掙扎來往。
　你決不會知道。

啊，我遇見你，能歡笑靜聽，
　你帶來新鮮的探險逸話——
說那不檢點的微妙女人，

說那手的溫存，耳語喃喃。
你高興我，放開喉嚨用力
　高唱你新相知的敍尊歌。
你就要我——驚奇、愉快、老實，
　却看不出我的眼像星河。
等到你找新知去而不回，
　啊，我能吻你，一般的熱鬧。
我愛，你去後我有何更改，
　你決不會知道。

觀察

如果我不繞着公園跑車，
我準知道可以做些工夫。
如果我每晚十點鐘上牀，
我可以恢復舊日的容光。
如果我不去顧兒什麼的，
我大概已經有了點樣子；

可是我就愛上現在這般，
因為我看來一切不相干。

兩性觀

女人要一夫一妻；
男人偏喜歡新奇。
愛情是女人的日月；
男人有別樣的花色。
女人跟她丈夫過一生；
男人數上十下就頭疼。
總起來說既這般如此，
天下還會有什麼好事？

臥室銘

破了曉又是一天；
我得起來了些願，
雖然穿衣、吃喝，

也在動手動腳，
東學幾分，西學幾分，
有哭有笑，出力，罵人，
聽個歌，看回戲，
紙上寫幾個字，
認仇人不然交朋友——
到了兒却教牀等我。

雖然自尊也自振，
回床却好像宿命。
雖然憂思徘徊，
牀却不得不歸。
不論揚眉是低首，
日子都歸到牀頭。
起來、出去、前行。
總非回牀不成，
春夏秋冬這四季——

想來簡直是傻氣！

不治之症

如果我的心着火受了傷，
這個安全些，憑經驗估量；
也會平靜些，要是我相信
戀愛的道路決不會翻新——
你的戀愛教你癡獃糊塗，
其實熱愛向來依樣葫蘆；
我會快樂些，要是用心看
一個吻正和別個吻一般。
矢口的誓辭，悅耳的名號，
當年海倫走就用這一套；
沈重的心胸，折磨的憂鬱，
當年法叁逃也是這一局。
唉唉，雖然慘，可一點不假，
天下的男人他們是一家；

那有女孩子敢這樣開口
叫她的愛人和她長相守？
雖然試他時他鼓起勇氣，
說如果變心就不得好死，
他依然像別個有始無終。
可是你，我的人，與衆不同。

聖地

我的地方沒有人饒舌可嫌；
　低低的雲挨着那山腰，
空氣甜新，帶着黑烟舒卷，
那些燒着的是我的橋。

蘋果樹

頭回我們看見這蘋果樹
　枝條濯濯，直而發灰；
可是我們簡直無憂無慮，

　雖然春天姍姍其來。

末後我和這棵樹分了手，
　枝條掛着果實沉沉；
可是我更無餘力哀愁
夏天的死，年紀輕輕。

中夜

星星近得像花，也軟得像花，
　衆山如網，用影子緩緩織成；
這裏沒有片葉片草分了家——
　一切合爲一份。

月明無線，太空不分家，藍光
　寶石般爛爛滾轉，悠然而息。
這整夜無一物有刺有芒，
　除開我的心跡。

（文聚，三十四年）

詩與話

胡適之先生說過宋詩的好處在「做詩如說話」，他開創白話詩，就是要更進一步的做到「做詩如說話」。這「做詩如說話」大概就是說，詩要明白如話。這一步胡先生自己是做到了，初期的白話詩人也多多少少的做到了。可是後來的白話詩越來越不像說話，到了受英美近代詩的影響的作品而達到極度。於是有朗誦詩運動，重新強調詩要明白如話，朗誦出來大家懂。不過胡先生說的「如說話」，只是看起來如此，朗誦詩也只是又進了一步做到朗誦起來像說話，都還不像日常嘴裏說的話。陸志韋先生却要詩說出來像日常嘴裏說的話。他的「再談談白話詩的用韻」（見燕京大學新詩社主編的「創世曲」）的末尾說：

我最希望的，寫白話詩的人先說白話，寫白話，研究白話。寫的是不是詩倒還在其次。

這篇文章開頭就提到他的「雜樣的五拍詩」，那發表在「文學雜誌」二卷四期裏，是用北平話寫出的。要像日常嘴裏說的話，自然非用一種方言不可。陸先生選了北平話，是因為趙元任先生說過「北平話的重音的配備最像英文不過」，而「五拍詩」也就是「無韻體」，陸先生是「要摹倣沙士比亞的神韻」。

陸先生是最早的系統的試驗白話詩的音節的詩人，試驗的結果有本詩叫做「渡河」，出

版在民國十二年。記得那時他已經在試驗無韻體了。以後有意的試驗種種西洋詩體的，要數徐志摩和卞之琳兩位先生。這裏要特別提出徐先生，他用北平話寫了好些無韻體的詩，大概眞的在摹倣沙士比亞，在筆者看來是相當成功的，又用北平話寫了好些別的詩，也夠味兒。他的散文也在參用着北平話。他是浙江硤石人，集子裏有硤石方言的詩，夠道地的。他筆底下的北平話也許沒有本鄉話道地，不過活潑自然，而不難懂。他的北平話大概像陸先生在「用韻」那篇文裏說的，「是跟老百姓學」的，可是學的只是說話的腔調，他說的多半還是知識分子自己的話。陸先生的五拍詩裏的北平話，更看得出「是跟老百姓學」的，因爲用的老百姓的詞彙更多，更道地了。可是他說的更只是自己的話。他的五拍詩限定六行，與無韻體究竟不一樣。這「是用國語寫的」，「得用國語來念」，陸先生並且「把重音圈出來」，指示讀者該怎樣念。這一點也許算得是在「摹倣沙士比亞」的無韻體罷。可是這二十三首詩，每首像一個七巧圖，明明是英美近代詩的作風，說是摹倣近代詩的神韻，也許更確切些。

近代詩的七巧圖，在作者固然費心思，讀者更得費心思，所以「晦澀」是免不了的。陸先生這些詩雖然用着老百姓的北平話的腔調，甚至有些詞彙也是老百姓的，可並不能夠明白如話，更不像日常嘴裏說的話。他在「用韻」那篇文裏說「罰咒以後不再寫那樣的詩」，「因爲太難寫」，在「雜樣的五拍詩」的引言裏又說「有幾首意義晦澀」，於是他「加上一點注解」。這些都是老實話。但是注解究竟不是辦法。他又說「經驗隔斷，那能引起共

鳴」。這是晦澀的眞正原因。他又在「用韻」裏說：

中國的所謂新人物，依然是老脾氣。那怕連千家詩，唐詩三百首都沒有見過的人，一說起這東西是「詩」，就得哼哼。一哼就把眞正的白話詩哼毀了。

「眞正的白話詩」是要「念」或說的。我們知道陸先生是最早的系統的試驗白話詩的音節的詩人，又是音樂鑑賞家，又是音韻學家，他特別強調那「念」的「眞正的白話詩」，是可以了解的；就因爲這些條件，他的二十三首五拍詩，的確創造了一種「眞正的白話詩」。可是他說「不會寫大衆詩」，「經驗隔斷，那能引起共鳴」，也是眞的。

用老百姓說話的腔調來寫作，要輕鬆不難，要活潑自然，也不太難，要沈着却難；加上老百姓的詞彙，要沈着更難。陸先生的五拍詩能夠達到沈着的地步，的確算得是奇作。筆者自己很愛念這些詩，已經念過好幾遍，還樂意念下去，念起來眞夠味。筆者多多少少分有陸先生的經驗，雖然不敢說完全懂得這些詩，却能夠從那自然而沈着的腔調裏感到親切。這些詩所說的，在筆者看來，可以說是愛自由的知識分子的悲哀。我們且來念念這些詩。開宗明義是這一首：

是一件百家衣，矮窗上的紙。
葦子桿上稀稀拉拉的雪。
松香琥珀的燈光爲什麼凄涼？
幾千年，幾萬年，隔這一層薄紙。

天氣溫和點，還有人認識我

父母生我在沒落的書香門第

有一條注解：

一輩子沒有種過地，也沒有收過租，只挨着人家碗邊上吃這一口飯。我小的時候，鄉下人吃白米，豆腐，青菜，養幾只豬，一大窩雞。現在吃糠，享四大皆空自由。老覺得這口飯是賒來吃的。

詩裏的「百家衣」，就是「這口飯是賒來吃的」。紙糊在「葦子桿子」上，矮矮的窗，雪落在街上，屋裏是黃黃的油燈光。讀書人爲什麼這樣「凄涼」呢？他老在屋裏跟街上人和鄉下人隔着：出來了，人家也還看待他是特殊的一類人。他孤單，他寂寞，他是在命定的「沒落」了。這夠多「凄涼」呢！

但是他並非忘懷那些比自己苦的人。請念第十九首：

在鄉下，我們把肚子貼在地上

糊塗的天就壓在我們的背上

老呱說：「天你怎麼那麼高呀？」

抬頭一看，他果然比樹還高

樹上有山頭，山頭上還有樹

老天爺，多給點兒好吃吃的吧。

這一首沒有注解，確也比較好懂。「肚子貼在地上」是餓癟了，「天高皇帝遠」，誰來管你！但是還只有求告「老天爺」多給點兒吃的！——北平話似乎不說「好吃吃的」，「好吃的」也跟「吃的」不同。讀書人，知識分子，也想到改革上，這是第三首：

明天到那兒？大路的盡頭在那兒？
這一排楊樹，空心的，腆着肚子，
揚起破爛的衣袖，把路遮斷啦。
紙燈兒搖擺，小驢兒，咦，拐彎啦。
黑朦朦的踏着癩蝦蟆求婚的拍子
走到岔路上，大車呢，許是往西啦。

注解是：

十年前，蘆溝橋還沒有聽到鎗聲，我彷彿已經想到現在的局面。在民族求生存的途徑上，我寧願像老戇趕大車，不開坦克車。

詩裏「明天」和「大路」自然就是「民族求生存的途徑」，「把路遮斷」的「一排楊樹」大概是在阻礙着改革的那些傢伙罷。「紙燈兒」，黑暗裏一點光明：「小驢兒」拐彎抹角的慢慢的走着夜路，「癩蝦蟆想吃天鵝肉」，「知其不可而為之」，大概會跟着「大車」，「往西」的，「往西」就是西化。「往西」是西化，得看注解才想得到，單靠詩裏的那個「西」字的暗示是不够的。這首詩似乎只說到個人的自由的努力；但是詩裏念不出那「寧願」的

味兒。個人的自由的努力的最高峯是「創造」。第六首的後三行是：

脚底下的地要跳，像水裏開啦

魚。剛出水，毒龍剛醒來抖擻。

活火的刀山上跳舞，我要創造。

注解裏引易卜生的話，「在美裏死。」陸先生慨嘆着「書香門第」的自己，慨嘆着「鄉下」的人，譏刺着「幫閒的」，憐惜着「孩子」，終於強調個人的「創造」，這是「明天」的「大路」。這條「路」也許就是將「大衆」的和他「經驗隔斷」的罷？

「雜樣的五拍詩」正是「創造」，「創造」了一種「真正的白話詩」。照陸先生自己聲明的而論，他是成功了的。但是在一般的讀者，這些詩恐怕是晦澀難懂的多；即使看了注解，恐怕還是不成罷。「雜寫」，不錯，這比別的近代作風的詩更難，因爲要巧妙的運用老百姓的腔調。但是麻煩的還在難懂。當然這些詩可以訴諸少數人，可是「跟老百姓學」而只訴諸少數人，似乎又是矛盾。這裏「經驗隔斷」說明了一切。現在是有了不容忽視的「大衆」，「大衆」的經驗跟個人的是兩樣。什麼是「大衆詩」，我們雖然還不知道，但是似乎已經在試驗中，在創造中。大概還是得「做詩如說話」，就是明白如話。不過倒不必像一種方言，因爲方言的詞彙和調子實在不夠用；明白如話的「話」該比嘴裏說的豐富些，而且該不斷的豐富起來。這就是已經在「大衆」裏成長的「活的語言」；比起這種話來，方言就顯得呆板了。至於陸先生在「用韻」那篇文裏說的輕重音，韻的通押，押韻形式，句尾韻等，

是還值得大家參考運用的。

（北平華北日報文學副刊）

歌謠裏的重疊

歌謠以重叠爲生命，脚韻只是重叠的一種方式。從史的發展上看，歌謠原只要重叠，這重叠並不一定是脚韻；那就是說，歌謠並不一定要用韻。韻大概是後起的，是重叠的簡化。現在的歌謠有又用韻又用別種重叠的，更可見出重叠的重要來。重叠爲了强調，也爲了記憶。顧頡剛先生說過：

對山歌因問作答，非複沓不可。……兒歌注重於說話的練習，事物的記憶與滑稽的趣味，所以也有複沓的需要。（論詩經所錄全爲樂歌上）

「複沓」就是重叠。說「對山歌因問作答，非複沓不可」，是說重叠出於合唱；當然，合唱不止於對山歌。這可說是爲了强調。說「兒童注重於說話的練習，事物的記憶……也有複沓的需要」，是爲了記憶；但是這也不限於兒歌。至於滑稽的趣味，似乎與重叠無關，繞口令或拗口令裏的滑稽的趣味，是從詞語的意義和聲音來的，不是從重叠來的。

現在舉幾首近代的歌謠爲例，意在欣賞，但是同時也在表示重叠的作用。美國何德蘭的「孺子歌圖」（收錄的以北平兒歌爲主）裏有一首「足五趾歌」：

這個小牛兒吃草。

這個小牛兒吃料。

這個小牛兒喝水兒。
這個小牛兒打潑兒。
這個小牛兒竟臥着，
我們打他。

這是一首游戲歌，一面念，一面用手指點着，末了兒還打一下。這首歌的完整全靠重叠，沒有韻。將五個足趾當作五個「小牛兒」，末一個不做事，懶臥着，所以打他。這是變化。同書另一首歌：

玲瓏塔，
塔玲瓏
玲瓏寶塔十三層。

這首歌主要的是「玲瓏」一個詞。前兩行是顛倒的重叠，後一行還是重叠前兩行，但是顛倒了「玲瓏」這個詞，又加上了「寶」和「十三層」兩個詞語，將句子伸長，其實還只是「玲瓏」的意思。這些都是變化。這首歌據說現在還在遊藝場裏唱着，可是編得很長很複雜了。

邱峻先生輯的「情歌唱答」裏有兩首對山歌，是客家話：

女唱：
一日唔見涯心肝，
唔見心肝心不安。

唔見心肝心肝脫，
一見心肝脫心肝。

男答：

閒來麼事想心肝，
緊想心肝緊不安。
我想心肝心肝想，
正是心肝想心肝。

兩首全篇各自重叠，又彼此重叠，強調的是「心肝」，就是情人。還有北京大學印的「歌謠紀念增刊」裏有劉達九先生記的四川的兩首對山歌，是兩個牧童在賽唱：

唱：

你的山歌沒得我的山歌多，
我的山歌幾籮篼。
籮篼底下幾個洞，
唱的沒得漏的多。

答：

你的山歌沒得我的山歌多，
我的山歌牛毛多。

唱了三年三個月，
還沒有唱完牛耳朵。

兩首的頭兩句各自重疊，又彼此重疊，各自誇各自的「山歌多」；比喻都是本地風光，活潑、新鮮、有趣味。重疊的方式多得很，這裏只算是「牛耳朵」罷了。

（北平華北日報俗文學副刊）

中國文的三種型

——評郭紹虞編著的語文通論與學文示例（開明書店版）——

這兩部書出版雖然已經有好幾年，但是抗戰結束後我們才見到前一部書和後一部書的下冊，所以還算是新書。「語文通論」收集關於語文的文章九篇，著者當作「學文示例」的序。「學文示例」雖然題爲「大學國文教本」，卻與一般國文教本大不相同。前一部書裏討論到中國語文的特性和演變，對於現階段的白話詩文的發展關係很大，後一部書雖然未必是適用的教本，卻也是很有用的參考書。

「語文通論」裏「中國語詞之彈性作用」，「中國文字型與語言型的文學之演變」，「新文藝運動應走的新途徑」，「新詩的前途」，這四篇是中心。「文筆再辨」分析「六朝」時代的文學的意念，精詳確切，但是和現階段的發展關係比較少。這裏討論，以那中心的四篇爲主。郭先生的課題可以說有三個。一是語詞，二是文體，三是音節。語詞包括單音詞和連語。郭先生「覺得中國語詞的流動性很大，可以爲單音同時也可以爲複音，隨宜而施，初無一定，這卽是我們所謂彈性作用」（二面）。他分「語詞伸縮」，「語詞分合」，「語詞變化」，「語詞顚倒」四項，舉例證明這種彈性作用。那些例子豐富而顯明，足夠證明他的理論。筆者尤其注意所謂「單音語詞演化爲複音的傾向」（四面）。筆者覺得中國語還

是單音爲主，先有單音詞，後來才一部分「演化爲複音」，商朝的卜辭裏絕少連語，可以爲證。但是這種複音化的傾向開始很早，卜辭裏連語雖然不多，卻已經有「往來」一類連語或詞。詩經裏更有了大量的疊字詞與雙聲疊韻詞。連語似乎以疊字與雙聲疊韻爲最多，和六書裏以形聲字爲最多相似。筆者頗疑心雙聲疊韻詞本來只是單音詞的延長。聲的延長成爲雙聲，如說文只有「蟿」字，後來卻成爲「螘蟀」；韻的延長成爲疊韻，如「消搖」，也許本來只說「消」一個音。書中所舉的「玄黃」「猶與」等雙聲連語可以自由分用（二三面），似乎就是從這種情形來的。

但是複音化的語詞似乎限於物名和形況字，這些我們現在稱爲名詞，形容詞和副詞；還有後世的代詞和聯結詞（詞類名稱，用王了一先生在「中國現代語法」裏所定的）。別的如動詞等，卻很少複音化的。這個現象的原因還待研究，但是已經可以見出中國語還是單音爲主。本書說「複音語詞以二字連綴者爲最多，其次則三字四字」（三面）。雙聲疊韻詞就都是「二字連綴」的。三字連綴似乎該以上一下二爲通例。書中舉離騷的「忳鬱邑余侘傺兮」，並指出「忳與鬱邑同義」（一八面），正是這種通例。這種複音語詞楚辭裏才見 也最多，似乎原是楚語。後來五七言詩裏常用它。我們現在的口語裏也還用着它，如「亂烘烘」之類。四字連綴以上二下二爲主，書裏舉的馬融的長笛賦「安翔駘蕩，從容闡緩」等，雖然都是兩個連語合成，但是這些合成的連語，意義都相近或相同，合成之後差不多成了一個連語。書裏指出「辭賦中頗多此種手法」（二〇面），筆者頗疑心這是辭賦家在用着當時口

語。現代口語裏也還有跟這些相近的，如「死氣白賴」「慢條斯理」之類。不過就整個中國語看，究竟是單音爲主，二音連語爲輔，三四音的語詞只是點綴罷了。

郭先生將中國文體分爲三個典型，就是「文字型，語言型，與文字化的語言型」（六六面）。他根據文體的典型的演變劃分中國文學史的時代。「春秋」以前爲詩樂時代，「這是語言與文字比較接近的時代」。文字「組織不必盡同於口頭的語言」，卻還是「經過改造的口語」；「雖與習常所說的不必盡同，然仍是人人所共曉的語言」。這時代的文學是「近於語言型的文學」（六八——九面）。古代言文的分合，主張不一；這裏說的似乎最近情理。「戰國」至兩漢爲辭賦時代，這是「漸離語言型而從文字型演進的時代，同時也可稱是語言文字分離的時代」。郭先生說：

> 這是中國文學史上一個極重要的時代，因爲是語文變化最顯著的時代。此種變化，分爲兩途：其一，是本於以前寡其詞協其音，改造語言的傾向以逐漸進行，終於發見單音文字的特點，於是在文學中發揮文字之特長，以完成辭賦的體製，使文學逐漸走上文字型的途徑；於是始與語言型的文學不相一致。其又一，是藉統一文字以統一語言，易言之，卽藉古語以統一今語，於是其結果成爲以古語爲文辭，而語體與文言遂趨於分途。前一種確定所謂駢文的體製，以司馬相如的功績爲多；後一種又確定所謂古文的體製，以司馬遷的功績爲多。（六九——七〇面）

「以古語爲文辭，卽所謂文字化的語言型」（七一面）。這裏指出兩路的變化，的確是極扼

要的。魏晉南北朝是駢文時代，「這纔是充分發揮文字特點的時代」，「是以文字爲工具而演進的時代」（七二面）。

「文字型的文學旣演進到極端，於是起一個反動而成爲古文時代」，隋唐至北宋爲古文時代。書中說這是「託古的革新」。「古文古詩是準語體的文學，與駢文律詩之純粹利用文字的特點者不同。」南宋至現代爲語體時代，「充分發揮語言的特點」，「語錄體的流行，小說戲曲的發展，都在這一個時代，甚且方言的文學亦以此時爲盛。」這「也可說是文學以語言爲工具而演進的時代」（七三——四面）。語體時代從南宋算起，確是郭先生的特見。他覺得：

有些文學史之重在文言文方面者，每忽視小說與戲曲的地位；而其偏重在白話文方面者，又抹煞了辭賦與駢文的價值。前者之誤，在以文言的餘波爲主潮；後者之誤，又在強以白話的伏流爲主潮。（七四面）

這是公道的評論。他又說「中國文學的遺產自有可以接受的地方，（辭賦與駢文）不得僅以文字的遊戲視之」，而「現在的白話文過度的歐化也有可以商榷的地方，至少也應帶些土氣息，合些大衆的脾胃」。他要白話文「做到不是啞吧的文學」（七五面）。書中不止一回提到這兩點，很是強調，歸結可以說是在音節的課題上。他以爲「運用音節的詞，又可以限制句式之過度歐化」（一一二面），這樣「纔能使白話文顯其應用性」（一一七面）。他希望白話文「早從文藝的路走上應用的路」，「代替文言文應用的能力」，並「顧到通俗教育之

了說：「走上應用的路」。但是郭先生在本書自序的末推行」（八九面）。筆者也願意強調白話文

我以爲施於平民教育，則以純粹口語爲宜；用於大學的國文教學，則不妨參用文言文的長處；若是純文藝的作品，那麽卽使稍偏歐化也未爲不可。（自序四面）

這篇序寫在三十年。照現在的趨勢看，白話文似乎已經減少了歐化而趨向口語，就是郭先生說的「活語言」，「眞語言」（一〇九面），文言的成分是少而又少了。那麽，這種辨別雅俗的三分法，似乎是並不需要的。

郭先生特別強調「中國文學的音樂性」，同意一般人的見解，以爲歐化的白話文是「啞吧文學」。他對中國文學的音樂性是確有所見的。書中指出古人作文不知道標點分段，所以只有在音節上求得句讀和段落的分明；駢文和古文甚至戲劇裏的道白和語錄都如此，駢文的勻整和對偶，古文句子的短，主要的都是爲了達成這個目的。而這種句讀和段落的分明，是從誦讀中覺出（三八——九面，又自序二——三面）。但是照晉朝以來的記載，如世說新語等，我們知道誦讀又是一種享受，是代替唱歌的。郭先生雖沒有明說，顯然也分到這種情感。他在本書自序裏主張「於文言取其音節，於白話取其氣勢，而音節也正所以爲氣勢之助」（三面），這就是「參用文言文的長處」。書中稱贊小品散文，不反對所謂「語錄體」，正因爲「文言白話無所不可」（一〇四——八面），又主張白話詩「容納舊詩詞而仍成新格」（一三二面），都是所謂「參用文言文的長處」。但是小品文和語錄體都過去了，白話

詩白話文也已經不是「啞吧文學」了。自序中說「於白話取其氣勢」，在筆者看來，氣勢不是別的，就是音節，不過不是駢文的鏗鏘和古文的吞吐作態罷了。朗誦的發展使我們認識白話的音節，並且漸漸知道如何將音節和意義配合起來，達成完整的表現。現在的青年代已經能夠直接從自己唱和大家唱裏享受音樂 他們將音樂和語言分開；讓語言更能盡它的職責，這是一種進步。至於文言，如書中說的，駢文「難懂」，古文「只適宜於表達簡單的意義」（三九面）；「在通篇的組織上，又自有比較固定的方法，遂也不易容納複雜的思想」（自序三面）。而古詩可以用古文做標準，律詩可以用駢文做標準。那麼，文言的終於被揚棄，恐怕也是必然的罷。

「語文通論」裏有一篇道地的「學文示例序」，說這部書「以技巧訓練為主而以思想訓練為輔」，「重在文學之訓練」，「兼選文言和白話，散文和韻文，「其編製以例為綱而不以體分類」，「示人以行文之變化」（一四五——九面）。全書共分五例：

一、評改例，分摘謬、修正二目，其要在去文章之病……。二、擬襲例，分摹擬、借襲二目，摹擬重在規範體貌，借襲重在點竄成言，故又為根據舊作以成新製之例。三變翻例，分譯辭、翻體二目，或迻譯古語，或隱括成文，這又是改變舊作以成新製之例。四、申駁例，分續廣、駁難二目，續廣以申前文未盡之意，駁難以正昔人未愜之見，這又重在立意方面，是補正舊作以成新製之例。五、鎔裁例，此則為學文最後工夫，是摹擬而異其形迹，出因襲而自生變化，或同一題材而異其結構，或異其題材而合

其神情，……這又是比較舊作以啓過新知之例。（一四九——一五〇面）

郭先生編「學文示例」這部書，搜採的範圍很博，選擇的作品很精，類列的體例很嚴，值得我們佩服。書中白話的例極少，這是限於現有的材料，倒不是郭先生一定要偏重文言；不過結果卻成了以訓練文言爲主。所選的例子大多數出於大家和名家之手，精誠然是精，可是給一般大學生「示例」，要他們從這裏學習文言的技巧，恐怕是太高太難了。至於現在的大學生有幾個樂意學習這種文言的，姑且可以不論。不過這部書確是「一種新的編製，新的方法」，如郭先生序裏說的。近代陳曾則先生編有「古文比」，選錄同體的和同題的作品，並略有評語。這還是「班馬異同評」一類書的老套子，不免簡單些。戰前鄭奠先生在北京大學任教，編出「文鏡」的目錄，同題之外，更分別體製，並加上評改一類，但是也不及本書的完備與變化。這「學文示例」確是一部獨創的書。若是用來啓發人們對於古文學的欣賞的興趣，並培養他們欣賞的能力，這是很有用的一部參考書。（清華學報）

禪家的語言

我們知道禪家是「離言說」的，他們要將嘴掛在牆上。但是禪家卻最能夠活用語言。正像道家以及後來的清談家一樣，他們都否定語言，可是都能識得語言的彈性，把握着，運用着，達成他們的活潑無礙的說教。不過道家以及清談家只說到「得意忘言」，「言不盡意」，還只是部分的否定語言，禪家卻徹底的否定了它。古尊宿語錄卷二記百丈懷海禪師答僧問「祖宗密語」說：

無有密語，如來無有秘密藏。……但有語句，盡屬法之塵垢。但有語句，盡屬煩惱邊收。但有語句，盡屬不了義教。但有語句，盡不許也，了義教俱非也。更討什麼密語！

這裏完全否定了語句，可是同卷又記着他的話：

但是一切言教祇如治病，爲病不同，藥亦不同。所以有時說有佛，有時說無佛。實語治病，病若得瘥，箇箇是實語，病若不瘥，箇箇是虛妄語。實語是虛妄語，生見故。虛妄是實語，斷衆生顛倒故。爲病是虛妄，祇有虛妄藥相治。

又說：

世間譬喻是順喻，不了義教是順喻。了義教是逆喻，捨頭目髓腦是逆喻，如今不愛

佛菩提等法是逆喻。

虛實順逆卻都是活用語言。否定是站在語言的高頭，活用是站在語言的中間；層次不同，說不到矛盾。明白了這個道理，才知道如何活用語言。

北平「世間解」月刊第五期上有顧隨先生的「揣籥錄」，第五節題爲「不是不是」，中間提到「如何是（達摩）祖師西來意？」一問，提到許多答語，說只是些「不是，不是！」這確是一語道着，斬斷葛藤。但是「不是，不是！」也有各色各樣。顧先生提到趙州和尙，這裏且看看他的一手。古尊宿語錄卷十三記學人問他：

問：「如何是趙州一句？」

師云：「半句也無。」

學云：「豈無和尙在？」

師云：「老僧不是一句。」

卷十四又記：

問：「如何是一句？」

師云「道什麼？」

問：「如何是一句？」

師云：「兩句。」

同卷還有：

問：「如何是目前一句？」

師云：「老僧不如你！」

這都是在否定「一句」，「一句」「密語」。第一個答語，否定自明。第二次答「兩句」，「兩句」不是「一句」，牛頭不對馬嘴，還是個否定。第三個答語似乎更不相干，卻在說：不知道，沒有「目前一句」，你要，你自己悟去。

同樣，他否定了「祖師西來意」那問語。同書卷十三記學人問「如何是祖師西來意？」

師云：「庭前柏樹子。」

卷十四記着同一問語，

師云：「床脚是。」

云：「莫便是也無？」（就是這個嗎？）

師云：「是即脫取去。」（是就拿下帶了去。）

還有一次答話：

師云：「東壁上掛葫蘆，多少時也！」

「卽心卽佛」，「非心非佛」，「祖師西來意」是不可說的。這裏卻說了，說得很具體。但是「柏樹子」，「床脚」，「葫蘆」，這些用來指點的眼前景物。可以說都和「西來意」了不相干，所謂「逆喻」，是用肯定來否定，說了還跟沒有說一樣。但是同卷又記着：

問：「柏樹子還有佛性也無？」

師云：「有。」

云：「幾時成佛？」

師云：「待虛空落地。」

云：「虛空幾時落地？」

師云：「待柏樹子成佛。」

既是「虛空」，何能「落地」？這句話否定了它自己，現在我們稱為無意義的話。「待柏樹子成佛」是兜圈子，也等於沒有說，我們稱為丐詞。這些也都是用肯定來否定的。但是柏樹子有佛性，前面那些答話就又不是了不相干了。這正是活用，我們稱為多義的話。

同卷緊接着的一段：

問：「如何是西來意？」

師云：「因什麼向院裏罵老僧！」

云：「學人有何過？」

師云：「老僧不能就院裏罵得闍黎。」（闍黎——師）

又記着：

問：「如何是西來意？」

師云：「板齒生毛。」

這裏前兩句答話也是了不相干，但是不是眼前有的景物，而是眼前沒有的事；沒有的事是沒

有，是否定。但是「罵老僧」，「罵闍黎」就是不認得僧，不認得師，因而這一問也就是不認得祖師。這也是兩面兒話，或說是兩可的話。末一句答話說板牙上長毛，也是沒有的事，並且是不可能的事；「西來意」是不可能說的。同卷還有兩句答話：

師云：「如你不喚作祖師，意猶未在。」

這是說沒有「祖師」，也沒有「意」。

師云：「什麼處得者消息來！」

意思是跟上句一樣。這都是直接否定了問句，比較簡單好懂。顧先生說「庭前柏樹子」一句「流傳宇宙，震鑠古今」，就因為那答話裏是個常物，卻出乎常情，卻又不出乎禪家「無多子」的常理。這需要活潑無礙的運用想像，活潑無礙的運用語言。這就是所謂「機鋒」，「機鋒」也有路數，本文各例可見一斑。（世間解月刊）

論老實話

美國前國務卿貝爾納斯退職後寫了一本書，題爲「老實話」。這本書中國已經有了不止一個譯名，或作「美蘇外交祕錄」，或作「美蘇外交內幕」，或作「美蘇外交紀實」，「祕錄」「內幕」和「紀實」都是「老實話」的意譯。前不久筆者參加一個宴會，大家談起貝爾納斯的書，談起這個書名。一個美國客人笑着說，「貝爾納斯最不會說老實話！」大家也都一笑。貝爾納斯的這本書是否說的全是「老實話」，暫時不論，他自題爲「老實話」，以及中國的種種譯名都含着「老實話」的意思，卻可見無論中外，大家都在要求着「老實話」。貝爾納斯自題這樣一個書名，想來是表示他在做國務卿辦外交的時候有許多話不便「老實說」，現在是自由了，無官一身輕了，不妨「老實說」了——原名直譯該是「老實說」，還不是「老實話」。但是他現在眞能自由的「老實說」，眞肯那麼的「老實說」嗎？——那位美國客人的話是有他的理由的。

無論中外，也無論古今，大家都要求「老實話」，可見「老實話」是不容易聽到見到的。大家在知識上要求眞實，他們要知道事實，尋求眞理。但是抽象的眞理，打破沙缸問到底，有的說可知，有的說不可知，至今紛無定論，具體的事實卻似乎或多或少總是可知的。況且照常識上看來，總是先有事後才有理，而在日常生活裏所要應付的也都是些事，理就包

含作其中　在應付事的時候，理往往是不自覺的。因此強調就落到了事實上。常聽人說「我們要明白事實的眞相」，旣說「事實」，又說「眞相」，疊牀架屋，正是強調的表現。說出事實的眞相，就是「實話」。買東西叫賣的人說「實價」，問口供叫犯人「從實招來」，都是要求「實話」。人與人如此，國與國也如此。有些時事評論家常說美蘇兩強若是能夠，肯，老實說出兩國的要求是些什麽東西，再來商量，世界的局面也許能夠明朗化。可是又有些評論家認爲兩強的話，特別是蘇聯方面的，說的已經夠老實了，夠明朗化了。的確，自從去年維辛斯基在聯合國大會上指名提出了「戰爭販子」以後，美蘇兩強的話是越來越老實了，但是明朗化似乎還未見其然。

人們爲什麽不能不肯說實話呢？歸根結蒂，關鍵是在利害的衝突上。自己說出實話，讓別人知道自己的虛實，容易制自己。就是不然，讓別人知道底細，也容易比自己搶先一着。在這個分配不公平的世界上，生活好像戰爭，往往是有你無我。因此各人都得藏着點兒自己，讓人莫名其妙。於是乎鈎心鬥角，捉迷藏，大家在不安中猜疑着。向來有句老話，「知人知面不知心」，還有，「逢人祇說三分話，未可全拋一片心」，這種處世的格言正是教人別說實話，少說實話，也正是暗示那利害的衝突。我有人無，我多人少，我強人弱，說實話恐怕人來佔我的便宜；強的要越強，多的要越多，有的要越有。我無人有，我少人多，我弱人強，說實話也恐怕人欺我不中用；弱的想變強，少的想變多，無的想變有。人與人如此，國與國又何嘗不如此！

說到戰爭，還有句老實話，「兵不厭詐！」眞的交兵「不厭詐」，「鈎心鬥角」，捉迷藏，耍花樣，也正是個「不厭詐」！「不厭詐」，就是越詐越好，從不說實話少說實話大大的跨進了一步；於是乎模糊事實，誇張事實，歪曲事實，甚至於捏造事實！於是乎種種謊話，應有盡有，你想我是騙子，我想你是騙子。這種情形，中外古今大同小異，因爲分配老是不公平，利害也老在衝突着。這樣可也就更要求實話，老實話。老實話自然是有的，人們沒有相當限度的互信，社會就不成其爲社會了。但是實話總還太少，謊話總還太多，社會的和諧恐怕還遠得很罷。不過謊話雖然多，全然出於捏造的卻也少，因爲不容易使人信。麻煩的是謊話裏參實話，實話裏參謊話——巧妙可也在這兒。日常的話多多少少是兩參的，人們的互信就建立在這種兩參的話上，人們的猜疑可也發生在這兩參的話上。即如貝爾納斯自己標榜的「老實話」，他的同國的那位客人就懷疑他在用好名字騙人。我們這些常人誰能知道他的話老實或不老實到什麽程度呢？

人們在情感上要求眞誠，要求眞心眞意，要求開誠相見或誠懇的態度。他們要聽「眞話」，「眞心話」，心坎兒上的，不是嘴邊兒上的話。這也可以說是「老實話」。但是「心口如一」向來是難得的，「口是心非」恐怕大家有時都不免，讀了奧尼爾的「奇異的插曲」就可恍然。「口蜜腹劍」卻眞成了小人。眞話不一定關於事實，主要的是態度。可是，如前面引過的，「知人知面不知心」，不看什麽人就掏出自己的心肝來，人家也許還嫌血腥氣呢！所以交淺不能言深，大家一見面兒只談天氣，就是這個道理。所謂「推心置腹」，所謂「肺

膽之談」，總得是二三知己才成；若是泛泛之交，只能敷敷衍衍，客客氣氣，說一些不相干的門面話。這可也未必就是假的，虛偽的。他至少眼中有你。有些人一見面冷冰冰的，拉長了面孔，愛理人不理人的，可以算是「真」透了頂，可是那份兒過了火的「真」，有幾個人受得住！本來彼此既不相知，或不深知，相干的話也無從說起，說了反容易出岔兒，樂得遠遠兒的，淡淡兒的，慢慢兒的，不過就是彼此深知，像夫婦之間，也未必處處可以說真話。「人心不同，各如其面」，一個人總有些不願意教別人知道的祕密，若是不願忌着些個，怎樣親愛的也會碰釘子的。真話之難，就在這裏。

真話雖然不一定關於事實，但是謊話一定不會是真話。假話卻不一定就是謊話，有些甜言蜜語或客氣話，說得過火，我們就認為假話，其實說話的人也許倒並不缺少愛慕與尊敬。存心騙人，別有作用，所謂「口蜜腹劍」的，自然當作別論。真話又是認真的話，玩話不能當作真話。將玩話當真話，往往鬧別扭，即使在熟人甚至親人之間。所以幽默感是可貴的。真話未必是好聽的話，所謂「苦口良言」，「藥石之言」，「忠言」，「直言」，往往是逆耳的，一片好心往往倒得罪了人。可是人們又要求「直言」，專制時代「直言極諫」是選用人才的一個科目，甚至現在算命看相的，也還在標榜「鐵嘴」，表示直說，說的是真話，老實話。但是這種「直言」「直說」大概是不至於刺耳至少也不至於太刺耳的。又是「直言」，又不太刺耳，豈不兩全其美嗎！不過刺耳也許還可忍耐，刺心卻最難寬恕；直說遭怨，直言遭忌，就為刺了別人的心——小之被人罵為「臭嘴」，大之可以殺身。所以不折不

揖的「直言極諫」之臣，到底是寥寥可數的。直言刺耳，進而刺心，簡直等於相罵，自然會叫人生氣，甚至於翻臉。反過來，生了氣或翻了臉，罵起人來，衝口而出，自然也多直言，眞話，老實話。

人與人是如此，國與國在這裏卻不一樣。國與國雖然也講友誼，和人與人的友誼卻不相當，親誼更簡直是沒有。這中間沒有愛，說不上「眞心」，也說不上「眞話」「眞心話」。國是不缺少客氣話，所謂外交辭令；那只是禮尚往來，彼此表示尊敬而已。還有，就是條約的語言，以利害爲主，有些是互惠，更多是偏惠，自然是弱小吃虧。這種條約倒是「實話」，所以有時得有祕密條款，有時更全然是密約。條約總說是雙方同意的，即使只有一方是「欣然同意」。不經雙方同意而對一方有所直言，或彼此相對直言，那就往往是譴責，也就等於相罵。像去年聯合國大會以後的美蘇兩強，就是如此。話越說得老實，也就越尖銳化，當然，翻臉倒是還不至於的。這種老實話一方面也是宣傳。照一般的意見，宣傳決不會是老實話。然而美蘇兩強互相譴責，其中的確有許多老實話，也的確有許多人信這一方或那一方，兩大陣營對壘的形勢因此也越見分明，世界也越見動盪。這正可見出宣傳的力量。宣傳也有各等各樣。毫無事實的空頭宣傳，不用說沒人信；有事實可也參點兒謊，就有信的人。因爲有事實就有自信 有自信就能多多少少說出些眞話，所以教人信。自然，事實越多越分明，信的人也就越多。但是有宣傳，也就有反宣傳，反宣傳意在打消宣傳。判斷當然還得憑事實。不過正反錯綜，一般人眼花撩亂，不勝其麻煩，就索性一句話抹殺，說一切宣傳都是謊—可是

宣傳果然都是謊，宣傳也就不會存在了，所以還當分別而論。即如貝爾納斯將他的書自題爲「老實說」，或「老實話」，那位美國客人就懷疑他在自我宣傳；但是那本書總不能夠全是謊話？一個人也決不能夠全靠撒謊而活下去，因爲那麼着他就掉在虛無裏，就沒了。

（周論）

魯迅先生的雜感

最近寫了一篇短文討論「百讀不厭」那個批評用語，照筆者分析的結果，所謂「百讀不厭」，注重趣味與快感，不適用於我們的現代文學。可是現代作品裏也有引人「百讀不厭」的，不過那不是作品的主要的價值。筆者根據自己的經驗，舉出魯迅先生的「阿Q正傳」做例子，認爲引人「百讀不厭」的是幽默，這幽默是嚴肅的，不是油腔滑調的，更不只是爲幽默而幽默。魯迅先生的「隨感錄」，先是出現在「新青年」上後來收在「熱風」裏的，還有一些「雜感」，在筆者也是「百讀不厭」的。這裏吸引我的，一方面固然也是幽默，一方面却還有別的，就是那傳統的稱爲「理趣」，現在我們可以說是「理智的結晶」的，而這也就是詩。

馮雪峯先生在「魯迅論」裏說到魯迅先生「在文學上獨特的特色」：

首先，魯迅先生獨創了將詩和政論凝結於一起的「雜感」這尖銳的政論性的文藝形式。這是匕首，這是投槍，然而又是獨特形式的詩；這形式，是魯迅先生所獨創的，是詩人和戰士的一致的產物。自然，這種形式，在中國舊文學裏是有牠類似的存在的，但我們知道舊文學中的這種形式，有的只是形式和筆法上有可取之點，精神上是完全不成的；有的則在精神上也有可取之點，却只是在那裏自生自長的野草似的一點萌芽。魯迅

先生，以其戰鬥的需要，纔獨創了這在其本身是非常完整的，而且由魯迅先生自己達到了那高峯的獨特的形式。（見「過來的時代」）

所謂「中國文學裏是有牠類似的存在的」，大概指的古文裏短小精悍之作，像韓柳雜說的罷？馮先生說魯迅先生「也同意對於他的雜感散文在思想意義之外又是很高的而且獨創的藝術作品的評價」，「並且以為（除何凝先生外）還沒有說出這一點來」。（「關於魯迅在文學上的地位」的「附記」，見同書。）這種「雜感」在形式上的特點是「簡短」，魯迅先生就屢次用「短評」這名稱，又曾經泛稱為「簡短的東西」。「簡短」而「凝結」，還能夠「尖銳」得像「匕首」和「投槍」一樣；主要的是他在用了這「匕首」和「投槍」戰鬥者。「狹巷短兵相接處，殺人如草不聞聲」，這是詩，魯迅先生的「雜感」也是詩。

「熱風」的「題記」的結尾：

但如果凡我所寫，的確都是冷的呢？則牠的生命原來就沒有，更談不到中國的病證究竟如何。然而，無情的冷嘲和有情的諷刺相去本不及一張紙，對於周圍的感受和反應，又大概是所謂「如魚飲水冷暖自知」的；我卻覺得周圍的空氣太寒冽了，我自說我的話，所以反而稱之曰「熱風」。

魯迅先生是不願承受「冷靜」那評價的，所以有這番說話。他確乎不是個「冷靜」的人，他的憎正由於他的愛；他的「冷嘲」其實是「熱諷」。這是「理智的結晶」，可是不結晶在冥想裏，而結晶在經驗裏；經驗是「有情的」，所以這結晶是有「理趣」的。開始讀他的「隨

感錄」的時候，一面覺得他所嘲諷的愚蠢可笑，一面却又往往覺得毛骨悚然——他所指出的「中國病證」，自己沒有犯過嗎，不在犯着嗎？可還是「百讀不厭」的常常去翻翻看看，吸引我的是那笑，也是那「笑中的淚」罷。

這種詩的結晶在「野草」裏「達到了那高峯」。「野草」被稱爲散文詩，是很恰當的。「題辭」裏說：

過去的生命已經死亡。我對於這死亡有大歡喜，因爲我藉此知道牠曾經存活。死亡的生命已經朽腐。我對於這朽腐有大歡喜，因爲我藉此知道牠還非空虛。

又說：

我自愛我的野草，但我憎惡這以野草作裝飾的地面。地火在地下運行，奔突；熔岩一旦噴出，將燒盡一切野草，以及喬木，於是並且無可朽腐。

又說：

我以這一叢野草在明與暗，生與死，過去與未來之際，獻於友與讎，人與獸，愛者與不愛者之前作證。

最後是：

去罷，野草，連着我的題辭！

這寫在一九二七年，正是大革命的時代。他徹底地否定了「過去的生命」，連自己的「野草」連着這「題辭」，也否定了，但是並不否定他自己。他「希望」地下的火火速噴出，燒

盡過去的一切：他「希望」的是中國的新生！在「野草」裏比在「狂人日記」裏更多的用了象徵，用了重疊，來「凝結」來強調他的聲音，這是詩。

他一面否定，一面希望，一面在戰鬥着。「野草」裏的一篇「希望」，是一九二五年一月一日寫的，他說：

我只得由我來肉薄這空虛中的暗夜了，縱使尋不到身外的青春，也總得自己來一擲我身中的遲暮。但暗夜又在那裏呢？現在沒有星，沒有月光，以至笑的渺茫和愛的翔舞；青年們很平安，而我的面前又竟至于並且沒有眞暗夜。

然而就在這一年他感到青年們動起來了，感到「眞的暗夜」露出來了，這一年他寫了特別多的「雜感」，就是收在「華蓋集」裏的。這一年「十二月三十一日之夜」寫的「題記」裏給了這些「短評」一個和「隨感錄」略有分別的名字，就是「雜感」。他說這些「雜感」「往往執滯在幾件小事情上」，也就是從一般的「中國的病證」轉到了個別的具體的事件上。雖然他還是將這種個別的事件「作爲社會上的一種典型」（見前引馮雪峯先生那篇「附記」裏引的魯迅先生自己的話）來處理，可是這些「雜感」比起「熱風」中那些「隨感錄」確乎是更其現實的了；他是從詩回向散文了。換上「雜感」這個新名字，似乎不是隨隨便便的無所謂的。

散文的雜感增加了現實性，也增加了尖銳性。「一九三二年四月二十四日之夜」寫的「三閒集」的序言裏說到：

恐怕這「雜感」兩個字，就使志趣高超的作者厭惡，避之惟恐不遠了。有些人們，

每當意在奚落我的時候，就往往稱我為「雜感家」。

這正是尖銳性的證據。他這時在和「眞的暗夜」「肉薄」了，武器是越尖銳越好，他是不怕「『不滿於現狀』的『雜感家』」這一個「惡諡」的。一方面如馮雪峯先生說的，「他又常痛惜他的小說和他的文章中的曲筆常被一般讀者誤解」。所以「更傾向於直剖明示的尖利的批判武器的創造」（見「魯迅先生計劃而未完成的著作」，也在「過去的時代」中）了。這種「直剖明示」的散文作風伴着戰鬥發展下去，「雜感」就又變為「雜文」了。「一九三二年四月三十日之夜」寫的「二心集」的「序言」裏開始就說：

這裏是一九三〇與三一年兩年間的雜文的結集。

末尾說：

自從一九三一年一月起，我寫了較上年更多的文章，但因為揭載的刊物有些不同，文字必得和牠們相稱，就很少做「熱風」那樣簡短的東西了；而且看看對于我的批評文字，得了一種經驗，好像評論做得太簡括，是極容易招得無意的誤解，或有意的曲解似的。

又說：

這回連較長的東西也收在這裏面。

「簡單」改為不拘長短，配合着時代的要求，「雜文」於是乎成了大家都能用，尖利而又方

便的武器了。這個創造是值得紀念的：雖然我們損失了一些詩，可是這是個更需要散文的時代。

（燕京新聞副葉）

聞一多先生怎樣走着中國文學的道路

——聞一多全集序——

聞一多先生為民主運動貢獻了他的生命，他是一個鬥士。但是他又是一個詩人和學者。這三重人格集合在他身上，因時期的不同而或隱或現。大概從民國十四年參加北平晨報的詩刊到十八年任教青島大學，可以說是他的詩人時期；這以後直到三十三年參加昆明西南聯合大學的五四歷史晚會，可以說是他的學者時期，再以後這兩年多，是他的鬥士時期。學者的時期最長，鬥士的時期最短，然而他始終不失為一個詩人；而在詩人和學者的時期，他也始終不失為一個鬥士。本集裏承臧克家先生鈔來三十二年他的一封信，最可以見出他這種三位一體的態度。他說：

> 我只覺得自己是座沒有爆發的火山，火燒得我痛，却始終沒有能力（就是技巧）炸開那禁錮我的地殼，放射出光和熱來。只有少數跟我很久的朋友（如夢家）才知道我有火，並且就在「死水」裏感覺出我的火來。

這是鬥士藏在詩人裏。他又說：

> 你們做詩人的人老是這樣窄狹，一口咬定世上除了詩什麼也不存在。有比歷史更偉大的詩篇嗎？我不能想像一個人不能在歷史（現代也在內，因為它是歷史的延長）裏看

出詩來，而還能懂詩。……你不知道我在故紙堆中所做的工作是什麼，它的目的何在，……因爲經過十餘年故紙堆中的生活，我有了把握，看清了我們這民族、這文化的病症，我敢於開方了。方單的形式是什麼——一部文學史（詩的史），或一首詩（史的詩），我不知道，也許什麼也不是。……你誣枉了我，當我是一個蠹魚，不曉得我是殺蠹的芸香。雖然二者都藏在書裏，他們的作用並不一樣。

學者中藏着詩人，也藏着鬥士。他又說「今天的我是以文學史家自居的」。後來的他却開了「民主」的「方單」，進一步以直接行動的領導者的鬥士姿態出現了。但是就在被難的前幾個月，他還在和我說要寫一部唯物史觀的中國文學史。

聞先生眞是一團火。就在「死水」那首詩裏他說：

這是一溝絕望的死水，
這裏斷不是美的所在，
不如讓給醜惡來開墾，
看他造出個什麼世界。

這不是「惡之花」的讚頌，而是索性讓「醜惡」早些「惡貫滿盈」，「絕望」裏才有希望。在「死水」這詩集的另一首詩「口供」裏又說：

可是還有一個我，你怕不怕？——
蒼蠅似的思想，垃圾桶裏爬。

「絕望」不就是「靜止」，在「醜惡」的「垃圾桶裏爬」着，他並沒有放棄希望。他不能靜止，在「心跳」那首詩裏唱着：

　　靜夜！我不能，不能受你的賄賂。
　誰希罕你這牆內方尺的和平！
　我的世界還有更遼闊的邊境。
　這四牆既隔不斷戰爭的喧囂，
　你有什麼方法禁止我的心跳？

所以他寫下戰爭慘劇的「荒村」一詩，又不怕人家說他窄狹，寫下了許多愛國詩。他將中國看作一一道金光」，「一團火」（「一個觀念」）。那時跟他的青年們很多，他領着他們做詩，也領着他們從「絕望」裏向一個理想掙扎着，那理想就是「咱們的中國！」（「一句話」）。

　可是他覺得做詩究竟「窄狹」，於是乎轉向歷史，中國文學史。他在給臧克家先生的那封信裏說，「我始終沒有忘記除了我們的今天外，還有那二千年前的昨天，這角落外還有幾個世界。」同在三十二年寫作的那篇「文學的歷史動向」裏說起「對近世文明影響最大最深的四個古老民族——中國、印度、以色列、希臘——都在差不多同時猛抬頭，邁開了大步」。他說：

　　約當紀元前一千年左右，在這四個國度裏，人們都歌唱起來，並將他們的歌紀錄在文字裏，給流傳到後代……。四個文化，在悠久的年代裏，起先是沿着各自的路線，分

途發展，不相聞問。然後，慢慢的隨着文化勢力的擴張，一個個的胳臂碰上了胳臂，於是吃驚，點頭，招手，交談，日子久了，也就交換了觀念思想與習慣。最後，四個文化慢慢的都起着變化，互相吸收，融合，以至總有那麼一天，四個的個別性漸漸消失，於是文化只有一個世界的文化。這是人類歷史發展的必然路線，誰都不能改變，也不必改變。

這就是「這角落外還有整個世界」一句話的註脚。但是他只能從中國文學史下手。而就是「這角落」的文學史，也有那麼長的年代，那麼多的人和書，他不得不一步步的走向前去，不得不先鑽到「故紙堆內討生活」，如給臧先生信裏說的。於是他好像也有了「考據癖」。青年們漸漸離開了他。他們想不到他是在歷史裏吟味詩，更想不到他要從歷史裏創造「詩的史」或「史的詩」。他告訴臧先生，「我比任何人還恨那故紙堆，正因爲恨它，更不能不弄個明白」。他創造的是嶄新的現代的「詩的史」或「史的詩」。這一篇巨著雖然沒有讓他完成，可是十多年來也片斷的寫出了一些。正統的學者覺得這些不免「非常異義，可怪之論」，就戲稱他和一兩個跟他同調的人爲「聞一多派」。這却正見出他是在開闢着一條新的道路；而那披荆斬棘，也正是一個鬥士的工作。這時期最長，寫作最多。到後來他以民主鬥士的姿態出現，青年們又發現了他，這一回跟他的可太多了！雖然行動時時在要求着他，他寫的可並不算少，並且還留下了一些演講錄。這一時期的作品跟演講錄都充滿了熱烈的愛憎和精悍之氣，就是學術性的論文如「龍鳳」和「屈原問題」等也如此。這兩篇，還有雜文「關於

儒、道、士匪」，大概都可以算得那篇巨著的重要的片段能。這時期他將詩和歷史跟生活打成一片；有人說他不懂政治，他倒的確不會讓政治的圈兒箍住的。

他在「故紙堆內討生活」，第一步還得走正統的道路，就是語史學的和歷史學的道路，也就是還得從訓詁和史料的考據下手。在青島大學任教的時候，他已經開始研究唐詩；他本是個詩人，從詩到詩是很近便的路。那時工作的重心在歷史的考據。後來又從唐詩擴展到詩經楚辭，也還是從詩到詩。然而他得弄語史學了。他讀卜辭，讀銅器銘文，從這些裏找訓詁的源頭。從本集二十二年給饒孟侃先生的信可以看出那時他是如何在謹愼的走着正統的道路。可是他「很想到河南遊遊，尤其想看洛陽——杜甫三十歲前後所住的地方」。他說「不親眼看看那些地方我不知杜甫傳如何寫」。這就不是一個尋常的考據家了！抗戰以後他又從詩經楚辭跨到了周易和莊子；他要探求原始社會的生活，他研究神話，如高唐神女傳說和伏羲故事等等，也爲了探求「這民族，這文化」的源頭。而這原始的文化是集體的力，也是集體的詩；他也許要借這原始的集體的力給後代的散漫和萎靡來個對症下藥罷。他給臧先生寫着：

我的歷史課題甚至伸到歷史以前，所以我研究神話，我的文化課題超出了文化圈外，所以我又在研究以原始社會爲對象的文化人類學。

他不但研究着文化人類學，還研究佛羅依德的心理分析學來照明原始社會生活這個對象。從集體到人民，從男女到飲食，只要再跨上一步；所以他終於要研究起唯物史觀來了，要在這基礎上建築起中國文學史。從他後來關於文學的幾個演講，可以看出他已經是在跨着這一

步。

然而他爲民主運動獻出了生命，再也來不及打下這個中國文學史的基礎了。他在前一個時期裏却指出過「文學的歷史動向」。他說從西周到北宋都是詩的時期，「我們這大半部文學史，實質上都是詩史」。可是到了北宋，「可能的調子都已唱完了」，上前「接力」的是小說與戲劇。「中國文學史的路線從南宋起便轉向了，從此以後是小說戲劇的時代」。他說「是那充滿故事興味的佛典之翻譯與宣講，喚醒了本土的故事興趣的萌芽，使它與那較進步的外來形式相結合，而產生了我們的小說與戲劇。」而

> 第一步外來影響剛剛紮根，現在又來了第二度的。第一度佛教帶來的印度影響是小說戲劇，第二度基督教帶來的歐洲影響又是小說戲劇，……

於是乎他說：

> 四個文化同時出發，三個文化都轉了手，有的轉給近親，有的轉給外人，主人自己却沒落了，那許是因爲他們都只勇於「予」而怯於「受」。中國是勇於「予」而不太怯於「受」的，所以還是自己文化的主人，然而……僅僅不怯於「受」是不夠的，要眞正勇於「受」。讓我們的文學更徹底的向小說戲劇發展，等於說要我們死心塌地走人家的路。這是一個「受」的勇氣的測驗。

這裏強調外來影響。他後來建議將大學的中國文學系跟外國語文學系改爲文學系跟語言學系，打破「中西對立，文語不分」的局面，也是「要眞正勇於受」，都說明了「這角落外還

有整個世界」那句話。可惜這個建議只留下一堆語句，沒有寫成。但是那印度的影響是鼓了「宗教的勢力」才普及於民間，因而才從民間「產生了我們的小說與戲劇」。人民的這種集體創作的力量是文學的史的發展的基礎，在詩歌等等如此，在小說戲劇更其如此。中國文學史裏，小說和戲劇一直不曾登大雅之堂，士大夫始終只當它們是消遣的玩意兒，不是一本正經。小說戲劇一直不曾脫去了俗氣，也就是平民氣。等到民國初年我們的現代化的運動開始，知識階級漸漸形成，他們的新文學運動和新文化運動接受了歐洲的影響，也接受了「歐洲文學的主幹」的小說和戲劇；小說戲劇這才堂堂正正的成為中國文學。「文學的歷史動向」裏還沒有顧到這種情形，但在「中國文學史藁」裏，聞先生卻就將「民間影響」跟「外來影響」並列為「二大原則」，認為「一事的二面」或「二階段」，還說，「前幾次外來影響皆不自覺，因經由民間；最近一次乃士大夫所主持，故為自覺的。」

他的那本「中國文學史藁」，其實只是三十三年在昆明中法大學教授中國文學史的大綱，還待整理，沒有收在全集裏。但是其中有「四千年文學大勢鳥瞰」，分為四段八大期，值得我們看看：

第一段　本土文化中心的摶成　一千年左右

第一大期　黎明　夏商至周成王中葉（公元前二五〇〇——一一〇〇）　約九百五十年

第二段　從三百篇到十九首　一千二百九十一年

第二大期　五百年的歌唱　周成王中葉至東周定王八年（陳靈公卒，國風約終於此時，前一〇九九——五九九）約五百年

第三大期　思想的奇葩　周定王九年至漢武帝後元二年（前五九八——八七）五百一十年

第四大期　一個過渡期間　漢昭帝始元元年至東漢獻帝興平二年（前八六——後一九五）二百八十一年

第三段　從曹植到曹雪芹　一千七百一十九年

第五大期　詩的黃金時代　東漢獻帝建安元年至唐玄宗天寶十四載（一九六——七五五）五百五十九年

第六大期　不同型的餘勢發展　唐肅宗至德元載至南宋恭帝德祐二年（七五六——一二七六）五百二十年

第七大期　故事興趣的醒覺　元世祖至元十四年至民國六年（一二七七——一九一七）六百四十年

第四段　未來的展望——大循環

第八大期　偉大的期待　民國七年至……（一九一八……）

第一段「本土文化中心的摶成」，最顯著的標識是仰韶文化（新石器時代）的陶器花紋變爲殷周的銅器花紋，以及農業的興起等。第三大期「思想的奇葩」，指的散文時代。第六大期

「不同型的餘勢發展」，指的詩中的「更多樣性與更參差的情調與觀念」，以及「散文復興與詩的散文化」等。第四段的「大循環」，指的回到大衆。第一第二大期是本土文化的東西交流時代，以後是南北交流時代。這中間發展的「二大原則」，是上文提到的「外來影響」和「民間影響」；而最終的發展是「世界性的趨勢」。——這就是聞先生計劃着創造着的中國文學史的輪廓。假如有機會讓他將這個大綱重寫一次，他大概還要修正一些，補充一些。但是他將那種機會和生命一起獻出了，我們只有從這個簡單的輪廓和那些片段，完整的，不完整的，還有他的人，去看出他那部「詩的史」或那首「史的詩」。

他是個現代詩人，所以認為「在這新時代的文學動向中，最值得揣摩的，是新詩的前途」。他說新詩得「真能放棄傳統意識，完全洗心革面，重新做起」。——

那差不多等於說，要把詩做得不像詩了。也對。說得更準確點，不像詩，而像小說戲劇，至少讓它多像點小說戲劇，少像點詩。太多「詩」的詩，和所謂「純詩」者，將來恐怕只能以一種類似解嘲與抱歉的姿態，為極少數人存在着。在一個小說戲劇的時代，詩得盡量採取小說戲劇的態度，利用小說戲劇的技巧，才能獲得廣大的讀衆。……新詩所用的語言更是向小說戲劇跨近了一大步，這是新詩之所以為「新」的第一個也是最主要的理由。其它在態度上，在技巧上的種種進一步的試驗，也正在進行着。請放心，歷史上常常有人把詩寫得不像詩，如阮籍、陳子昂，孟郊，如華茨渥斯，惠特曼，而轉瞬間便是最真實的詩了。詩這東西的長處就在它有無限度的彈性，……只有固執與

狹隘才是詩的致命傷，……

那時他接受了英國文化界的委託，正在鈔選中國的新詩，並且翻譯着。他告訴臧克家先生：

不用講今天的我是以文學史家自居的，我并不是代表某一派的詩人。唯其曾經一度寫過詩，所以現在有攬取這項工作的熱心，唯其現在不再寫詩了，所以有應付這工作的冷靜的頭腦而不至於對某種詩有所偏愛或偏惡。我是在新詩之中，又在新詩之外，我想我是頗合乎選家的資格的。

是的，一個早年就寫得出「女神的時代精神」和「女神的地方色彩」那樣確切而公道的批評的人，無疑的「是頗合乎選家的資格的」。可惜這部詩選又是一部未完書，我們只能夠嘗鼎一臠！他最後還寫出了那篇「時代的鼓手，」讚頌田間先生的詩。這一篇短小的批評激起了不小的波動，也發生了不小的影響。他又在三十四年西南聯合大學五四週的朗誦晚會上朗誦了艾青先生的「大堰河」，他的演戲的才能和低沉的聲調讓每一個詞語滲透了大家。

聞先生對於詩的貢獻真太多了！創作「死水」，研究唐詩以至詩經楚辭，一直追求到神話，又批評新詩，鈔選新詩，在被難的前三個月，更動手將九歌編成現代的歌舞短劇，象徵着我們的青年的熱烈的戀愛與工作。這樣將古代跟現代打成一片，才能成爲一部「詩的史」或一首「史的詩」。其實他自己的一生也就是具體而微的一篇「詩的史」或「史的詩」，可惜的是一篇未完成的「詩的史」或「史的詩」！這是我們不能甘心的！

（文學雜誌）